

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
FACULTADE DE CIENCIAS DA COMUNICACIÓN

Departamento de Ciencias da Comunicación



ASPECTOS DOCUMENTALES DEL CINE MEXICANO DE FICCIÓN
DÉCADAS 1940-2010

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Presentada por

María del Carmen Quiroga Echevarría

Directora

Dra. Margarita Ledo Andión

Santiago de Compostela, enero 2011

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
FACULTADE DE CIENCIAS DA COMUNICACIÓN
Departamento de Ciencias da Comunicación



ASPECTOS DOCUMENTALES DEL CINE MEXICANO DE FICCIÓN
DÉCADAS 1940-2010

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
presentada por

María del Carmen Quiroga Echevarría

Directora

Margarita Ledo Andión

Santiago de Compostela, España. Enero 2011

*“Cada tesis es falsa por lo que afirma en forma absoluta,
pero verdadera por lo que afirma relativamente”*

Henry Lafebvre

*“El cine es el único arte concreto que sea al propio
tiempo dinámico y que pueda expresar las
operaciones del pensamiento”*

Eisenstein

*“El campo visual es la vida;
el material de construcción para el montaje es la vida;
los decorados son la vida; los artistas son la vida”*

Dziga Vertov

*“Cualquiera que sea la voluntad de inventar una ficción,
una película es siempre el documental de su propio rodaje”.*

Roberto Rosellini

INDICE

CAPITULO I

PRESENTACION

1.1. Justificación, Aspectos a investigar, Hipótesis y Objetivos.....	5
---	---

CAPITULO II

ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DEL PROBLEMA

2.1. La industria del cine en México. Los primeros años....	10
2.2 El cine mexicano en la revolución. Inicio del documental.....	17
2.3 El cine en la política cultural posrevolucionaria en México y los inicios del documental con fines didácticos.....	27
2.4 Inicios del cine de ficción en México, hasta la década de los cuarenta.....	33
2.5 De la década de los cincuenta, al cine de la actualidad.....	40

CAPITULO III

MARCO TEÓRICO

3.1 El documental, una vocación no legitimada.....	45
3.2 Roberto Rosellini y el cine como instrumento didáctico.....	52
3.3 Cuando la ficción nos acerca a lo real.....	59

CAPITULO IV

MARCO REFERENCIAL

4.1 Inicio del lenguaje cinematográfico como precedente de la ficción.....	75
4.2 El precedente del documental y sus influencias. Roberth Flaherty.....	77
4.3 El cine ojo. Dziga Vertov.....	81
4.4 El tratamiento creativo de la realidad. John Grierson.....	84
4.5. El arte narrativo. David Griffith.....	86
4.6 La visión creadora. Sergei Einsenstein.....	86
4.7 El montaje enfático. Joris Ivens.....	92
4.8 Entre el documental y el surrealismo. Luis Buñuel.	95
4.9 El neorrealismo italiano. Cesare Zavattini.....	98

4.10 El cine social. Jean Vigo.....	99
4.11 El realismo integral. Andre Bazin.....	100
4.12 El cine como mediador social. Jean Luc Godard.....	101
4.13 Pero... ¿Que es el documental?	103

CAPITULO V

METODOLOGIA

5.1 Contexto primario.	106
5.2 El modelo de Javier Marzal Felici como plataforma.	107
5.3 Desarrollo.....	108

CAPITULO VI

ANALISIS DE LOS ASPECTOS DOCUMENTALES EN EL CINE DE FICCION.

6.1 La muestra.....	111
6.2 María Candelaria Xochimilco (1943) Emilio Fernández.....	112
6.3 Salón México (1948) José Luis García Agraz.	121
6.4 Los olvidados (1950) Luis Buñuel.	130
6.5 Santo contra el cerebro diabólico (1961) Federico Curiel.	142
6.6 Los caifanes (1966) Juan Ibáñez.	154
6.7 Fe, Esperanza y Caridad (1972), Luis Alcoriza, Bojórquez, Fons.....	168
6.8 En el país de los pies ligeros (1983) Marcela Fernandes Violante.....	178
6.9 La tarea (1990) Jaime Humberto Hermosillo.....	189
6.10 Papeles Rotos (1998) Carmen Quiroga.....	197
6.11 El violín (2005) Francisco. Vargas Quevedo.....	207

CAPITULO VII

CONCLUSIONES.	219
----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	224
---------------------------	-----

CAPITULO I

PRESENTACION

1.1 Justificación, Aspectos a investigar, Hipótesis y Objetivos.

Pocos años después del nacimiento de cine en el mundo, el cual por antonomasia inicia como cine documental, empezó a germinar la inquietud de estudiar este fenómeno. A partir de entonces, diversidad de estudios se han centrado en el tema del cine documental y su veracidad como representación de la realidad. Sin embargo, hay una gran aridez en el lado opuesto de la moneda, ¿El cine de ficción presenta en sus modos de producción aspectos documentales?

El interés por realizar este estudio surgió al observar en el cine de ficción innumerables escenas que presentan elementos del cine documental; como escenarios naturales, arquitectura urbana real, personajes nativos, hechos históricos, así como modos de producción.

Es por eso que este trabajo de investigación, se centrará en encontrar mediante el análisis filmico de una muestra representativa, aspectos documentales inmersos en el cine de ficción en México desde la década de los cuarenta hasta la actualidad, y demostrar a través de diversas teorías generadas hasta la fecha, que estos elementos documentales en el cine de ficción se encuentran presentes como una realidad filmica.

Sobre el estudio específico del documental, Sánchez Noriega afirma en su libro Historia del Cine, que *“en gran parte del cine argumental existen elementos documentales - y hay movimientos como el cine soviético o el neorrealismo cuyas obras están a caballo entre ambos formatos -, de la misma forma que no pocos documentales poseen un argumento y elementos dramáticos.”*¹

Tratándose en este caso de un estudio filmico, de fragmentos documentales integrados en filmes de ficción, el análisis de los mismos se presentaran como ejemplos

¹ SANCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine, Teoría y Géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial, Madrid, 2002,2003,2005, p 115

demostrativos de una elaboración teórica previa, teniendo presente que la opción teórica que sustenta todo análisis conlleva algún objetivo mas o menos explicitable. Esto se aprecia en los análisis de películas como método de conocimiento histórico o de la sociedad de una época, como lo ha hecho ver Marc Ferro.²

Al situar nuestro trabajo de investigación a partir de los años cuarenta en México, es importante contextualizar que al final de la II Guerra Mundial, en el año 1946, para el cine en el mundo es un año de gran trascendencia, por que después de ‘Roma, Citta Aperta’ de Rossellini, ‘Sciuscià’ de De Sica, y ‘Un Giorno nella vita’, de Blasetti, se consolido en Italia el neorrealismo, que basándose en la realidad y viviéndola con sencillez, críticamente, coralmente, interpreta la vida como es y los hombres como son.³

En Francia, libertada y victoriosa se produce “La Bataille du Rail” de Réne Clément, reconstrucción documental de la actuación heroica de los ferroviarios franceses durante la ocupación.

Alemania devastada y dividida observa en Rusia la fundación de la DEFA (Deutsche Film Akitiengesellschaft) y el arribo de Erick Pommer, primer productor estadounidense. En 1946 la cinematografía soviética se dedico a reconstruir las grandes batallas de la guerra y a glorificar a Stalin.

Para Japón sin embargo pese a haber realizado 69 películas entre las que destacan “No extraño mi juventud” de Kurosawa y el documental “La tragedia de Japón” de Fumio Kamei por ejemplo, fue un año doloroso, debido a que las fuerzas estadounidenses de ocupación, ordenaron la destrucción de los filmes que exaltaban el feudalismo, el amor a la guerra, el nacionalismo, el militarismo y el culto a la venganza, medida que mermo un 25% de su producción.

Los Estados Unidos vive una etapa de auge con 378 filmes, entre ellos, “It’s a Wonderfill life”, de Capra, “The Stranger” de Orson Wells o “Los mejores años de nuestras vidas” de William Wyler por citar algunos.

² *Ibidem* p 60

³ VERDONE, Mario. “El neorrealismo” Cuaderno de Cine, 26. Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p 17

El cine mexicano también conoce el éxito, aunque no económico por sus producciones, con el filme “Enamorada” de Emilio, El Indio Fernández, con el que obtiene un premio a la mejor fotografía, (de Gabriel Figueroa) en el festival de Bruselas y otro igual en el Festival de Locarno. En 1950 se incorpora al cine Mexicano Luis Buñuel, un cineasta universal con el melodrama “Gran Casino”, mismo que filmó “Los olvidados” (película que será parte de nuestro análisis) y que fue premiada en Cannes; “Islas Marías” de Emilio Fernández, “Doña Perfecta”, de Alejandro Galindo y el extraordinario documental “Memorias de un mexicano” editada por Carmen Toscano con los cortos filmados por su padre durante la época de la revolución.⁴

La constante en estos años es el interés, por la modalidad neorrealista, cuando se retorna a la puesta en escena de todo aquello con un valor documental. De manera espontánea tal vez el cine de ficción adopta o conserva estas constantes, las cuales se mantienen presentes en el cine de la actualidad. Pondremos como ejemplo los dos primeros filmes de nuestra muestra:

El caso de “Maria Candelaria” (1943) película realizada por el Indio Fernández, encontramos a los personajes reales habitantes de Xochimilco, en sus labores cotidianas y escenarios reales naturales y arquitectónicos, entramados en un argumento ficticio. Así mismo estos nativos como objeto filmico son presentados realizando actividades propias de su cultura y religiosidad. Estos aspectos documentales nos permiten hacer una reflexión sobre diversos puntos, desde los modos de producción de la época en la que se produce la película, hasta la producción del cine mexicano de nuestros días. Así mismo nos muestra la transformación de Xochimilco, un sitio con una gran importancia en la historia de México, sin dejar atrás el registro de los habitantes y sus modos de vida en la década de los años cuarenta.

Otro ejemplo lo constituye “Salón México” (1948) también del Indio Fernández, quien inserta en un argumento de ficción aspectos de la vida cotidiana en la ciudad de México, como la vida del cabaret, El Museo de Historia de México, hoy Instituto Nacional de Antropología e Historia, la multitud en el grito de independencia dado por el

⁴ BARBACHANO PONCE, Miguel. *Cine durante la guerra fría I (1945-1970)* Ed. Trillas mexico, 1997, p. 10-14

presidente de la república, las vecindades de la ciudad de México y otros aspectos tomados de la realidad. Esta película será la segunda en someterse al análisis en nuestra muestra.

En este contexto de observación previa las preguntas de investigación que se presentan son las siguientes:

Si el documental es una de las formas más representativas del cine mexicano desde sus orígenes ¿cómo influyó el documental en el cine de ficción moderno? ¿El cine de ficción toma préstamos del documental para su constructo? ¿Qué aspectos documentales podemos considerar en el cine mexicano de ficción que son constantes a partir de los años cuarenta?

Por lo tanto y de acuerdo a la observación previa hecha a una amplia muestra de cine de ficción, la hipótesis es: El cine de ficción ha tomado del cine documental variados elementos y los ha incluido en diversos filmes, por lo tanto existen innumerables aspectos documentales en el cine mexicano de ficción. Lo anterior espera poder demostrarse en este trabajo de investigación, para lo cual se pretende llevar a cabo el análisis de una muestra representativa, cuyo universo es el cine mexicano de los años cuarenta a la actualidad, tomando una película por década hasta la fecha, para lograr como anexo a este trabajo una construcción documental a partir de los fragmentos del cine de ficción que los contengan.

Para llevar a cabo este trabajo iniciaremos con un antecedente sobre el cine en México y su evolución, tanto en el aspecto documental como de ficción, basándonos en fuentes bibliográficas como Emilio García Riera, Aurelio de los Reyes, Barbachano Ponce y otros estudiosos del cine Mexicano.

Dado lo anterior los objetivos de esta tesis son:

- Localizar aspectos documentales en una muestra de cine mexicano de ficción.
- Demostrar que el cine de ficción utiliza el modo documental en sus producciones.

- Comprobar que estos fragmentos constituyen material de consulta para el conocimiento de los hechos de diversos grupos humanos, geografías y hechos naturales e históricos.

Por lo tanto tratándose del análisis de fragmentos documentales insertos en el cine de ficción se buscaran principalmente cuatro puntos de referencia que teóricamente pertenecen al género y que son:

- 1.-Modos de producción
- 2.-Escenarios naturales
- 3.-Personajes reales
- 4.-Momentos históricos.

Paralelo a ello se localizaran usos y costumbres, arquitectura y otros elementos propios que permitan comprobar la hipótesis planteada.

CAPITULO II

ANTECEDENTES Y ESTADO ACTUAL DEL PROBLEMA

2.1. La industria del cine en México. Los primeros años.

Antes de la llegada del cine a México los periódicos iniciaron publicaciones sobre el nuevo invento que ya se había visto funcionar en Europa, de tal forma que su llegada fue esperada por un público ávido de nuevas experiencias. El periódico El nacional publica el 5 de agosto de 1896, la siguiente nota: *“Próximamente quedará establecido en esta ciudad el aparato óptico, del cual tanto se ha hablado en la prensa europea. En Madrid acaba de llamar mucho la atención, siendo visitado por la infanta Isabel y lo mejor de aquella sociedad. En Francia funcionó en el Eliseo, en medio de los elogios del presidente Faure”*.⁵

La llegada del cine a México fue un hecho que habría de cambiar las formas de percepción de la realidad en la población tanto urbana como rural. A través del cinematógrafo el hombre pudo conocer lugares remotos, formas de vida diferentes, y en México al poco tiempo de su aparición, a quienes en el ejercicio del poder construían los destinos de un país próximo al levantamiento armado, y a los que conocían solamente a través de las repercusiones de sus actos políticos o conversaciones. Quienes sabían leer y escribir, - muy pocos en esas fechas- podían enterarse del acontecer en el país y lugares remotos mediante los escasos periódicos circulantes, pero nunca un ‘invento’ como se le llamaba al cinematógrafo en esos años, había logrado traer a las masas imágenes en movimiento, de hombres y lugares desconocidos.

Así, cuando el cine llegó a México casi ocho meses después de su aparición en París, el pensamiento positivista le abrió los brazos, veían en él un instrumento científico que debía mostrar la verdad. Según Maximiliano Maza, recopilador de la información que aparece en la página en línea Cine Mexicano, la dictadura de Porfirio Díaz quien tenía sometido al país, hacía germinar en el pueblo un sentimiento de rebeldía ante la

⁵ EL NACIONAL, Diario, 5 de agosto de 1896, México, D.F.

selecta élite que vivía en un ambiente festivo y banal, mientras el pueblo era explotado por los terratenientes. El 6 de agosto de 1896, el presidente Porfirio Díaz, su familia y miembros del gabinete presenciaron por primera vez las imágenes en movimiento proyectadas por dos enviados de Louis y Auguste Lumiere: Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre en uno de los salones del castillo de Chapultepec.⁶ Según el autor, el éxito del nuevo medio de entretenimiento fue inmediato. El periódico El Universal Reseñó así este momento histórico:

EN CHAPULTEPEC SESION CINEMATOGRAFICA

El presidente de la republica queda muy complacido con el invento de los señores Lumiere.

A principios del corriente, los señores C.F. Bon Bernard y Gabriel Veyre, a nombre de los señores Auguste y Louis Lumiere, inventores del cinematógrafo, solicitaron al Sr. Presidente de la Republica permiso para mostrarle su maravilloso invento, y habiéndolo concedido el señor general Díaz, pasaron aquellos Señores a Chapultepec, residencia actual del presidente, el 6 del corriente.

Unas veinte personas de la familia Romero Rubio y amigos íntimos del señor presidente y su esposa asistieron a la sesión, quedando complacidísimos todos los asistentes.

Los señores Bernard y Veyre fueron invitados a cenar al castillo, y después, con gran contento de las familias presentes, volvieron a hacer funcionar su maravilloso aparato durante la exhibición hasta la una de la mañana.

Mirando los señores Bernard y Veyre el agrado que había manifestado el general Díaz, le dedicaron una sesión particular que se verificó el jueves último en el castillo de Chapultepec, y a la que asistieron unas cincuenta personas invitadas por el señor presidente.⁷

Bon Bernard y Veyre, filmarían las primeras imágenes del país debido al enorme interés por los desarrollos científicos de la época. Además, el hecho de que el nuevo

⁶ DE LOS REYES, Aurelio, *Medio Siglo de cine Mexicano*. Trillas 1997.p 8

⁷ EL UNIVERSAL, periódico, 28 de agosto de 1896, México, D.F.

invento proviniera de Francia, aseguraba su aceptación oficial en un México que no ocultaba su gusto “afrancesado”⁸

Meses antes en Rusia, la coronación de Nicolás II había inaugurado la tendencia de mostrar a los personajes famosos en sus actividades diarias, lo cual fue adoptado en México cuando Porfirio Díaz acepta ser filmado montando a caballo en los jardines de Chapultepec, lo cual lo convierte en el primer actor de cine de México. El filme lo realiza Salvador Toscano en 1899.

Los documentales grabados posteriormente sobre Díaz y sus subalternos se ubican dentro de las imágenes con ideología positiva. Según Hadjinicolaou *“Si toda ideología en imágenes colectiva es positiva, esta positividad se expresa por obras particulares cuya actitud se ordena desde la decoración de una realidad, desde la simple comprobación de su existencia, hasta su exaltación”*.⁹ Aquí encontramos los préstamos de la ficción al documental a los que hace referencia Margarita Ledo.

Vale transcribir un fragmento de las Notas de la Semana que publicó el periódico El Tiempo el 30 de agosto de 1896, y dice así: *“el efecto ocular es tan perfecto que el espectador puede estar seguro de que la realidad de las cosas es igual a la mentira que está viendo. “ ¿Que falta? los colores y que hablen las figuras, es decir, la aplicación del fonógrafo al cinematógrafo, Esto pudiera parecer imposible por ahora, pero ya no hay que dudar que pronto vamos a llegar allá. Sabemos que en varias capitales europeas, pero especialmente en Paris, mucho se trabaja por que allá lleguemos. El mismo Edison es natural que se ocupe de este perfeccionamiento de su propio ingenioso invento, y si Edison se empeña, la cuestión quedara resuelta antes de que pase otro año más.*

Si estos perfeccionamientos siguen como van, será peligroso ir a ver el nuevo cine, o poli, o cosmo o pan...copi...tógrafo, cuando se muestren estampas de batallas, pues es posible que los espectadores reciban balas y proyectiles del ejercito que tire apuntando hacia ellos y resulten muertos y heridos... o resulten empapados los

⁸ MAZA, Maximiliano. *La Historia del Cine*. Recuperado de http://cinema16.mty.itesm.mx/historia_del_cine/comentarios/origenes_cine.htm el 27 de febrero de 2005

⁹ HADJINICOLAOU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases, México, Siglo XXI*, p.172

concurrentes, si las vistas muestran ciudades o pasajes en que este lloviendo".¹⁰

El surgimiento de los primeros realizadores mexicanos obedeció según García Riera al carácter que tenía el cine de entonces: películas de menos de un minuto de duración, que provocaban una necesidad constante de material nuevo para exhibir, este material era comprado por Bernardo Aguirre. Sin embargo: *"las demostraciones de los Lumiere por el mundo cesaron en 1897 y a partir de entonces se limitaron a la venta de aparatos y copias de las vistas que sus enviados habían tomado en los países que habían visitado"*¹¹ Así algunos emprendedores como Aguirre compraron equipo y películas a los Lumiere para llevarlas hasta provincia y exhibir ahí el maravilloso invento del cinematógrafo. Los Lumiere habían determinado dejar de filmar y montar su propia empresa de venta de copias, lo que impulso el surgimiento de los primeros cineastas nacionales. Así, el Ing. Salvador Toscano, hasta 1898 exhibidor de vistas en Veracruz, se inició como realizador. Entre sus filmes hoy conservados se encuentran: *"Entrada de un vapor al Puerto de Veracruz"*.

Algunos filmes realizados en esa época se conservan hoy día, entre ellos *"Memorias de Un Mexicano"*, de Salvador Toscano editado en 1950 por Carmen Toscano, su hija, quien recopiló varios cortos filmados por su padre. Este filme se considera el primer largometraje mexicano. Toscano testimonió con su cámara diversos aspectos de la vida del país durante el porfiriato y la revolución. Inició de hecho, la vertiente documental que tantos realizadores han seguido en nuestro país. Otros cineastas de esa primera época fueron: Guillermo Becerril (desde 1899); los hermanos Stahl y los hermanos Alva (desde 1906) así como Enrique Rosas, éste último realizador de un gran documental sobre el viaje de Porfirio Díaz a Yucatán: *"Fiestas presidenciales en Mérida"* en 1906.¹² A esta película se le atribuye también ser el primer largometraje mexicano.

¹⁰ EL TIEMPO, periódico,, Agosto 30 de 1986, Ciudad de México.

¹¹ DE LUNA, Andrés. *La continuidad ideológica en los documentales sobre la revolución*. . En: *El cine y la Revolución Mexicana*, México, Filmoteca de la UNAM, 1979. p. 52

¹² DE LOS REYES, Aurelio. *Medio Siglo de Cine mexicano (1896-1947)* 1987. Ed. Trillas, México, D.F. 1987 p. 19-30.

En la serie Videoteca Histórica de México, 18 Lustros en la Vida de México en este siglo, editada por la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, aparecen en el primer videocasete de la serie filmes que comprenden los años de 1900 a 1914, varios cortos de los hermanos Alva, en los que documentan tanto escenas de la vida cotidiana como hechos de la revolución, manifestados al estilo documental, el cual marcaba un precedente en este género que hoy sirve de referencia histórica, visual y sonora de la lucha armada.

Para comprender mejor el pensamiento imperante en la época dictatorial porfirista en México, habría que recordar el año de 1867 en que el Partido Liberal impone las Leyes de Reforma, que encuentran como guía ideológica las ideas positivistas de Augusto Comte y que son usadas a la vez como arma política y ejercicio didáctico. Ese año se fundó la Escuela Nacional Preparatoria, la cual difundía el positivismo que creía que las actitudes que deberían regir a una sociedad sana y adecuada eran el orden y el progreso.

El positivismo Mexicano se fortaleció con las anexiones derivadas de la corriente de Spencer. Así la prensa Mexicana y poco más adelante el cine fueron voceros del poder a través de esta ideología que aseguraba la cohesión social mediante las relaciones de producción.¹³ La primera proyección pública se llevó a cabo por parte de los Lumiere, en el local de la Bolsa de México, en la Calle de Plateros, donde exhibieron “*La llegada del tren*” “*Disgusto de Niños*”, “*La demolición de un Muro*” y “*Las Tullerías de París*” entre otras.¹⁴

En la carta que escribe Gabriel Veyre a su madre en esas fechas apunta: “*¡Ya está! Desde ayer, 15 de agosto, funcionamos. Anteayer dimos nuestra primera representación. Para esta noche dedicada a la prensa tuvimos más de 1,500 invitados, a tal punto que no sabíamos dónde colocarlos. Sus aplausos y sus bravos nos permiten vislumbrar un gran éxito. Cada uno gritaba muy bonito (en español en el texto), es decir,*

¹³ DE LUNA, Andrés. *La continuidad ideológica en los documentales sobre la revolución. En: El cine y la Revolución Mexicana, México, Filmoteca de la UNAM, 1979. pp. 49*

¹⁴ DÁVALOS OROZCO, Federico, *Albores del cine mexicano. México: Clío, 1996. pp.12-15*

*qué bello, qué bello. Las mujeres sobre todo, las „muchaires“, como diría Joseph, y los moutchachos, los niños, aplaudían a ultranza. En pocas palabras, una noche de estreno espléndida”*¹⁵

Durante 1896, Bernard y Veyre filmaron unas 35 películas en las ciudades de México, Guadalajara y Veracruz. Entre otras cosas, los franceses mostraron a Díaz en diversos actos, registraron la llegada de La Campana de Dolores al Palacio Nacional, y filmaron diversas escenas folklóricas y costumbristas que mostraban ya una tendencia hacia el exotismo que acompañarían al cine mexicano a lo largo de su historia.¹⁶ Ejemplos de este tipo de “vistas” son: *“Desayuno de indios al pie del árbol de la noche triste”*, *“Paseo por el Canal de la Viga”* o *“Desfile de Rurales”*.

Sin embargo mientras el cine documental daba sus primeros pasos, también el cine de ficción había comenzado, En 1906 se filmó *“El San Lunes del velador”* cinta cómica, dirigida por Manuel Noriega, *“El grito de dolores o la Independencia de México”* realizada por Felipe de Jesús Haro, quien interpreta al libertador Miguel Hidalgo y realiza el guión en 1907, *“El rosario de Amozoc”* de Enrique Rosas y *“El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart”* única película de ficción de los hermanos Alva en 1912. La puesta en escena era motivación para los nuevos cineastas mexicanos.

El cine en México fue recibido por una sociedad rural estratificada, de costumbres rancheras, pero su enorme atracción hizo que el sector “ilustrado” o científico aceptara el cine, ya que servía para analizar el movimiento. Así el novedoso invento mezcló todo tipo de público.

Así como el cine logro una gran cantidad de seguidores, hubo quienes repudiaron el novedoso invento cuando las primeras puestas en escena mostraban actitudes “poco recatadas” para el pensamiento de la época. En El Diario del Hogar, el 10 de febrero de

¹⁵ VEYRE, Gabriel. Edición: Patricia Benítez; ensayo "Gabriel Veyre en México" y traducción del original en francés: Aurelio de los Reyes; . Comité para la Conmemoración de los Cien Años del Cine Mexicano IMCINE, Filmoteca de la UNAM, Cineteca Nacional y Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. México, 1996

¹⁶ DE LUNA, Andrés. La continuidad ideológica en los documentales sobre la revolución. En: *El cine y la Revolución Mexicana*, México, Filmoteca de la UNAM, 1979. pp. 50

1905 se publica un artículo titulado “*Un cinematógrafo pornográfico*” y menciona.... “*En el cinematógrafo al que aludimos se ven cuadros que causan repulsión, tanto que varias familias decentes que, por curiosidad, se han detenido a verlos, se han visto obligadas a marcharse ruborizadas.*

Entre estos cuadros hay uno en que aparece el diablo con los siete pecados capitales en forma de mujeres, y a la consideración de los lectores dejamos suponer lo que pasara cuando se presente el tercer pecado.

Corresponde a la autoridad impedir estas exhibiciones, ya que se preocupa por la moralidad de las masas.

Preséntense cuadros honestos y no diremos una palabra.”¹⁷

Mientras el cine hacia su aparición en México y los nacientes cineastas exaltaban la figura del dictador, también se instalaba la luz eléctrica. El descontento por la dictadura era cada vez más evidente y la gesta revolucionaria se iba forjando en el sur y en el Norte del país por los conflictos generados por la explotación y la tenencia de la tierra. El fermento del descontento se extendía entre los campesinos y obreros de todos los rincones de México.

Según el estudio del Colegio de Bachilleres de México sobre la Estructura Socioeconómica de México en la época de la aparición del cine, los problemas principales eran aquellos relacionados con la deformación del aparato productivo, debido al marcado capitalismo que agudizaba el problema de la tierra. La actividad agrícola era llevada a cabo sobre la base de la explotación hacendaria, y el campesino se desempeñaba como peón acasillado, situaciones que agudizaban el descontento popular. Los latifundios, la explotación petrolera en manos de inversionistas extranjeros, la falta de libertad de expresión y del ejercicio de la democracia hicieron surgir una nueva generación de mexicanos que luchaban por mejorar las condiciones de vida de los sectores marginados. Así, aparecen ideólogos jóvenes como Librado Rivera, Ricardo Flores Magón, Andrés Molina Enríquez, Antonio Díaz Soto y Camilo Arriaga, quienes proponen un cambio radical en México, específicamente sobre la tenencia de la tierra y acabar con el régimen porfirista. El lema “Sufragio efectivo, no-reelección” legitimaría

¹⁷ DIARIO DEL HOGAR, 10 de febrero de 1905, Ciudad de México.

mas tarde el poder político.¹⁸ Estos temas serían importante fuente fílmica para el cine de esa época.

Durante los treinta y cuatro años que duro el porfiriato, el país se transformó con la construcción de las vías férreas, el impulso a la minería y la fundación de bancos y compañías nacionales y extranjeras, aunque la mayor parte de la población vivía en condiciones marginales. Sobre estos aspectos del país fueron filmados valiosos documentos que hoy en día son reeditados como parte de la serie México Siglo XXI.

En este contexto inicia en México el cine, no como industria, sino como aceptación de un invento científico que registró los hechos políticos, sin pretender adoptar el carácter documental que hoy encontramos en él.

2.2 El cine mexicano en la revolución. Inicio del documental.

Desde antes del estallido de la revolución mexicana el cine fue captando momentos relevantes de su historia, cada uno de los capítulos que dieron pie a la revolución, desde el derrocamiento de Porfirio Díaz fueron filmados por un puñado de nuevos cineastas que hoy son piedra angular en el cine mexicano documental.

En 1910 Francisco I. Madero formula un plan revolucionario, el Plan de San Luis, con el lema “Sufragio Efectivo, no-reelección”. Madero tomó posesión de la presidencia de la republica el 6 de noviembre de 1911, permitiendo que permanecieran en la escena política representantes del anterior régimen. Durante esta época surgen el Partido Socialista Mexicano y el Partido Socialista Unificado, considerados como primeros intentos de creación de un partido de la clase obrera.¹⁹

En cuanto al registro fílmico de estos acontecimientos, los hermanos Alva filman diversos momentos que hoy han sido recopilados por la Universidad Nacional Autónoma de México, tales como: “*Díaz rumbo a Veracruz en el Ypiranga con dirección a*

¹⁸ COLEGIO DE BACHILLERES, *Estructura Sociopolítica de México*
http://www.conevyt.org.mx/bachilleres/material_bachilleres/cb6/5sempdf/esem1pdf/esem1_f02.pdf

¹⁹ *Ibidem*

Europa". *"Gira triunfal de Madero"*. *"Madero protesta como presidente de la república"* y *"Después de la protesta se efectuó un grandioso desfile histórico"*, entre otros.²⁰

En 1909 surge uno de los más grandes caudillos de la revolución Mexicana, Emiliano Zapata, quien desde niño sintió un gran impulso por luchar por la defensa de la tierra, al ver a su padre ser despojado de la suya por los caciques del pueblo. Ya en 1906 había participado en Cuautla en una junta en la que se planteó la necesidad de defender la tierra de los campesinos del estado de Morelos de donde era nativo, de la voracidad de los hacendados porfiristas.

Zapata sería la inspiración años más tarde de varias películas mexicanas, generalmente ficcionadas ya que tomas documentales de Zapata existen pocas.

Mientras tanto en el norte Francisco Villa, también conocido como Pancho Villa o El Centauro del Norte y cuyo nombre real era Doroteo Arango, comandaba a un grupo de rebeldes conocido como "La división del norte". "Los dorados de Pancho Villa" eran llamados los integrantes de su más selecto grupo de revolucionarios. Cuando a principios de 1910 se inició en Chihuahua la campaña antirreeleccionista encabezada por Francisco I. Madero, Villa también se unió al movimiento. Armó a su gente y se sumó a los combatientes chihuahuenses comandados por Pascual Orozco. Al conocimiento del terreno que a Pancho Villa le heredaban sus años de bandolero y a sus naturales dotes de estrategia y líder carismático, se debieron en gran medida varias victorias sobre las fuerzas federales. Pancho Villa sería más tarde uno de los personajes más representativos del cine de aquella época

Victoriano Huerta quien sirvió en el ejército de Porfirio Díaz, continuó como militar durante el régimen de Madero, quien le nombró gobernador de la Ciudad de México. Huerta no tardó en sublevarse contra Madero. Pancho Villa y sus seguidores se sublevaron en el norte y, en plena efervescencia militar, Huerta disolvió el Congreso,

²⁰ DE LOS REYES, Aurelio. *Medio Siglo de Cine mexicano (1896-1947)* 1987. Ed. Trillas, México, 1987 p. 170.

lanzó su candidatura y fue elegido presidente a finales de 1913. A Villa se unieron los militares constitucionalistas liderados por Pablo González y Álvaro Obregón. Huerta ocupó la presidencia de la república pero su llegada al poder estuvo envuelta en oscuras maniobras políticas y diplomáticas, en las que intervino decisivamente Henry Lane Wilson, embajador de Estados Unidos. La actitud de Villa contraria a su gobierno provocó que Huerta lo enjuiciara militarmente y ordenara su fusilamiento. De no ser por la intervención directa de algunos maderistas distinguidos, ahí hubiera terminado la presencia de Pancho Villa en el proceso revolucionario mexicano. Quienes abogaron por su vida salieron victoriosos, pero no pudieron impedir que fuera encarcelado en la prisión de Santiago Tlaltelolco en la ciudad de México.

Sobre esta época los hermanos Alva realizaron varios filmes que hoy se conservan con fines didácticos o material de consulta, entre ellos: *“Insurrección de México”*, *“Manifestaciones en la capital”*, *“Solemne entrega del cañón capturado por las fuerzas insurgentes”*, *“Triunfal arribo del jefe de la revolución don Francisco I. Madero”*, *“Últimos sucesos de Ciudad Juárez”*, *“Viaje del señor Madero al sur”*, *“Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México”* y *“Entrevista de los presidentes Díaz -Taft”*.²¹

Mientras tanto en los Estados Unidos, el presidente Taft fue sustituido por Woodrow Wilson, quien hostilizaba a Huerta; el cual ejercía como dictador. En abril de 1914 los marines norteamericanos desembarcaron en Veracruz mientras Torreón caía a en poder de los villistas. Huerta renuncia a la presidencia de la república el 15 de julio del mismo año y abandona el país rumbo a Europa.²²

Del 9 al 19 de febrero de 1913 se da lo que se conoce en México como la Decena Trágica; y que son los diez días en que estuvo sitiada la Ciudad de México, cuando Victoriano Huerta desconoce el gobierno de Madero firmando el pacto de la Ciudadela ó de la Embajada. Madero y Pino Suárez fueron aprehendidos y dos días después asesinados.

²¹ DE LOS REYES, Aurelio. *Medio Siglo de Cine Mexicano*, Ed. Trillas. México 1991.p.45

²² Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recuperado de http://www.elbalero.gob.mx/historia/html/gober/v_huerta.html el 06 de abril de 2008

La decena trágica fue filmada también por los hermanos Alva entre sus muchas producciones.

Entre 1913 y 1915, Pancho Villa y sus aliados formaban una gran fuerza militar en la zona noroeste del país, llevando a cabo una serie de reformas sociales que tendían a beneficiar a las clases más desprotegidas. Expropiaron haciendas pertenecientes a simpatizantes del huertismo o miembros de la oligarquía chihuahuense; repartiendo víveres, y controlando los precios de algunos productos básicos.²³ Por otra parte Venustiano Carranza quien había sido Secretario de Guerra y Marina en el gabinete de Madero, había sido también gobernador electo de Coahuila y la traición de Huerta contra Madero le llevó a redactar el Plan de Guadalupe, mediante el cual desconocía los poderes del usurpador. Formó el Ejército Constitucionalista, con el fin de encabezar la rebelión destinada a restaurar el orden constitucional señalado por la Carta Magna de 1857.

Todo esto vendría a ser a la postre objeto fílmico de los primeros realizadores.

Los Zapatistas oponiéndose a Carranza liquidaron el latifundismo y repartieron la tierra, confiscaron los ingenios y una gran empresa papelera, y los pusieron a trabajar en beneficio de la población; fundaron un banco agrícola y abrieron numerosas escuelas primarias y para adultos; reorganizando la vida política de los municipios. Dieron un fuerte impulso a la organización de los campesinos y crearon comités de vigilancia,²⁴ los cuales existen hasta hoy día. Estos hechos inspiraron la filmación de varias películas desde aquellas fechas hasta nuestros días.

En Octubre de 1914 se llevó a cabo la convención de Aguascalientes en donde se concretó la alianza entre Emiliano Zapata y Pancho Villa, quienes representaban la revolución agraria. Poco después entraron a la capital. Las diferencias entre los dos caudillos a pesar de que Villa había aceptado el plan de Ayala así como su incapacidad política para manejar el aparato de estado alentaron la reacción carrancista. En la convención de Aguascalientes intervinieron representantes carrancistas, zapatistas y

²³ ORTIZ, Orlando. *México historia de un pueblo/ secretaria de Educación Pública, México.* Recuperado de <http://mexico.udg.mx/historia/pueblo/dorado.htm/> el 16 de abril de 2008

²⁴ *Ibidem.*

villistas y comparecieron Álvaro Obregón, aliado de Carranza, y Villa. En ella se intentó conciliar las facciones en lucha, pero resultó un rotundo fracaso. Se puso de manifiesto la rivalidad existente entre Villa y Carranza, y tan solo se pudo llegar a la designación de Eulalio Gutiérrez como presidente interino de la nación. Todos estos hechos son conservados en la historia documental del cine en México.

Según Valentín López González, el viernes 4 de diciembre de 1914 se reunieron por vez primera los líderes de la revolución Villa y Zapata en Xochimilco, Distrito Federal. Ahí suscribieron un pacto, comprometiéndose a luchar juntos en contra de Carranza, y el 6 de Diciembre desfilaron por las principales calles de la capital de México al frente de los ejércitos Liberador del Sur y La División del Norte respectivamente.²⁵ Filmes que aún se conservan y que son declarados patrimonio nacional.

Villa solicitó la ayuda de Zapata y ambos se enfrentaron a las tropas de Obregón y Carranza, que tenían el apoyo de los Estados Unidos. Los primeros fueron derrotados en 1915 en la batalla de Celaya y decidieron retirarse a sus respectivos estados. Por su parte, Villa reorganizó su ejército en Chihuahua y, aunque fue vencido en Agua Prieta, aún pudo mantener una guerrilla, con la que realizó varias incursiones contra los Estados Unidos acusándolos de apoyar a Carranza. La actitud belicosa de Villa obligó a los estadounidenses a enviar al general John J. Pershing en su persecución.

Venustiano Carranza llega a la presidencia, en 1915, dedicándose a reorganizar el país, mientras las tropas de Obregón batían los focos de rebelión. Una de sus más importantes acciones fue promover la elaboración de la llamada Constitución de Querétaro, promulgada en 1917, que confería amplios poderes al presidente, daba al gobierno derechos para confiscar las tierras de los latifundistas, introducía medidas laborales referidas a salarios y duración de jornadas mostrándose además decididamente anticlerical. La Doctrina de Carranza se promulgó el primero de noviembre de 1918, la cual sostiene la igualdad entre los estados, desaprueba la intervención de asuntos internos de otra nación y la equivalencia de los derechos nacionales y extranjeros ante las leyes de

²⁵ LOPEZ GONZALES, Valentín. *Diccionario Histórico y Biográfico de la Revolución Mexicana/Tomo IV Biografía de Zapata: páginas 699 a 706 / Muerte de Zapata. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. México, 1991. P. 681- 697*

un país. Con Carranza se consolida cada vez más el registro filmico de los hombres en el poder.

En 1919, Zapata fue asesinado en la hacienda de Chinameca, víctima de una celada, en el mismo lugar que ocho años atrás le tendieran una traición igual. El movimiento de Zapata fue derrotado militarmente, pero no sus ideales de justicia. En una carta dirigida a Pancho Villa, Zapata escribió: “... *la ignorancia y el oscurantismo en todos los tiempos no han producido más que rebaños de esclavos para la tiranía...*”²⁶

El gobierno norteamericano había aceptado el gobierno de Venustiano Carranza, tras la condición de que se respetaran y ofrecieran garantías a los intereses estadounidenses, pero las relaciones entre México y E.U. se vieron empañadas por las acciones emprendidas por Pancho Villa quien mandó fusilar a 17 norteamericanos que viajaban en tren hacia Columbus, Nuevo México. Era la primera vez que un extranjero les invadía, por lo que El Congreso de Estados Unidos autorizó el uso de la fuerza militar para castigar a los culpables. El presidente Thomas W. Wilson, no declaró la guerra a México pero sí presionó a Carranza para que restableciera el orden y diera garantías a los ciudadanos y capitales estadounidenses asentados en México. Por fin se llegó a un acuerdo para evitar la violación de la soberanía de ambas naciones. Sin embargo el presidente Wilson envió al general John J. Pershing con el fin de castigar a Villa. Ante este hecho, Carranza protestó enérgicamente. Después de una serie de enfrentamientos, se acordó sin haber logrado un castigo para Villa retirar las tropas estadounidenses del territorio mexicano.

Carranza y su ejército fueron acusados del asesinato de Zapata. Cuando llegó el momento de las elecciones, Carranza propuso un candidato favorable a su política. Álvaro Obregón quien era candidato a la presidencia se reveló ante este hecho haciendo que Carranza huyera hacia Veracruz para abandonar el país, siendo asesinado el 20 de mayo de 1920.

²⁶ *Historia de la Revolución Mexicana. Entre Morelos y el Mundo. Instituto Nacional de Solidaridad, Microbiografías, Personajes en la historia de México, Emiliano Zapata, México, 1993.*

Tras la muerte de Carranza, Adolfo de la Huerta asumió la presidencia interina el primero de junio de 1920. Ese mismo mes, el día 20, Villa y tres acompañantes fueron asesinados en una emboscada en Hidalgo del Parral. El 30 de noviembre de ese año Obregón fue elegido en las elecciones como presidente de México. Hoy en día se han filmado innumerables películas con el tema de Pancho Villa, desde películas ficcionadas, con el toque romántico para atraer al mercado, hasta aquellas de los primeros tiempos de la revolución en las que fue filmado en plena batalla como socio de la Mutual Film Corporación en donde habría de aficionarse al cine al grado de dejar un vagón de ferrocarril como su propio laboratorio cinematográfico.

Es por esto que Pancho Villa constituye un caso aparte, ya que como es sabido su popularidad radica en la actividad que llevo al cabo como líder revolucionario, sin embargo poco se conoce de sus dotes como actor y protagonista de su propia vida en el cine. Gregorio Rocha realiza una interesante investigación sobre “Los rollos perdidos de Pancho Villa”.

Pancho Villa aparece en varios cortos y películas de la revolución. Sin embargo aunque hemos visto cortos en los que el caudillo aparece en plena batalla o en reuniones con sus seguidores, no sabemos en que circunstancias exactas se dan estos filmes. Según Gregorio Rocha quien durante varios años dedica su trabajo de investigación a realizar una búsqueda exhaustiva sobre los rollos perdidos del general Villa y quien presenta su trabajo en una serie de conferencias en las que proyecta un documental en el que el mismo aparece durante el proceso de investigación, titulada “Los rollos perdidos de Pancho Villa” realiza una búsqueda en los archivos filmicos de Holanda, Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Canadá y México y explica que su investigación comienza cuando Frank Katz, un historiador de Estados Unidos, descubre un contrato realizado en 1914 por la American Mutual Film Corporation en el que Pancho Villa cede los derechos para filmar sus batallas a cambio de entregarle el 15 % de las ganancias en taquilla.

Así inicia una relación en la que el caudillo acepta inclusive usar los uniformes para las batallas que la compañía le proporciona y atacar las haciendas a una hora en que la luz fuese favorable a las cámaras. Armando de la Cruz quien entrevista a Gregorio Rocha anota en la entrevista que según Rocha *“la industria cinematográfica vio en Villa*

a un personaje con el que podía hacer negocio, que a fin de cuentas no resultó muy fructífero pues fue perseguido después por intentar contra los mismos estadounidenses” y continua explicando que luego de su proyección en Expresión en Corto 2003, Gregorio Rocha fue sorprendido hablando con un hombre extranjero, explicando un pasaje de su documental: el casting para hacer la película de Villa. “*En realidad – explicaba- fue en serio, sí quería realizar la película pero no hubo gente interesada en poner el dinero*” dijo en un inglés muy bueno.²⁷

Los rollos perdidos fueron localizados finalmente en El Paso, Texas los cuales se encontraban en el garaje de la familia de los descendientes del pionero Mexicano Edmundo Padilla, lo que permitió a Gregorio Rocha realizar un mosaico cinematográfico no solo de Villa sino de la revolución mexicana. Un homenaje al caudillo y al cine de los primeros tiempos.²⁸

Álvaro Obregón asume la presidencia del primero de diciembre de 1920 al 30 de noviembre de 1924 y durante su mandato inició La Reforma Agraria, creó la Secretaría de Educación Pública y estableció relaciones diplomáticas con la Unión Soviética, disciplinó a los militares mediante la violencia o el soborno. Se le atribuye la frase: “*no hay general que aguante un cañonazo de 50,000 pesos*”. Diez años después de iniciada la revolución, y muertos Madero, Zapata, Villa y Carranza, su legado, estaba próximo a marcar el final de la revolución.

El General Álvaro Obregón fue quien comenzó la etapa final. Trabajó afanosamente en otorgar derechos a obreros y campesinos, para hacer crecer el apoyo popular y para asentar las bases de un esquema político diferente.

De esta manera culmina la revolución Mexicana, época en la que el cine revolucionario también la cultura del país. Los testimonios filmados por los realizadores de

²⁷ DE LA CRUZ, Armando, “Entrevista con Gregorio Rocha sobre “Los Rollos perdidos de Pancho Villa” <http://www.golemproducciones.com/prod/rollosperdidosdevilla.htm>

²⁸ ROCHA, Gregorio. *Los rollos Perdidos de Pancho Villa*. [video digital] dirigido por Gregorio Rocha. México 2003. 1 DVD, (49 min.), b y n / col. UDG. UPA. CONACULTA. THE BANFF CENTRE. FUNDACION TELEVISIA.

ese tiempo que aún se conservan representan un material de gran valor como documento en la historia de México.

Así la lucha armada en México, contribuyó grandemente al desarrollo del cine nacional. En el estudio realizado por el Tecnológico de Monterrey, sobre la revolución de 1910 a 1917 se menciona que nunca antes de la revolución mexicana un evento de tal envergadura había sido filmado casi en su totalidad. La primera guerra mundial iniciada cuatro años después del conflicto en México fue documentada siguiendo el estilo impuesto por los realizadores mexicanos de la revolución, considerándose la vertiente documental y realista como la primera manifestación del cine mexicano. Su programación permaneció constante en las salas nacionales entre 1910 y 1917.

El interés por los filmes lo constituía su valor como noticia, ya que significaba dar sentido a una gran cantidad de información imprecisa, contradictoria e insuficiente, y los cineastas de la revolución trataban de mostrar una visión objetiva de los hechos sin mostrar resultados contundentes debido a la incertidumbre de los acontecimientos. Muy poco se ha podido rescatar de los años veinte en cuanto al cine mudo, pero de esa época lo más importante para el cine nacional fue la capacitación que técnicos, actores y realizadores obtuvieron del cine de Hollywood, preparándose para lo que sería la época de oro del cine mexicano. Así directores como Fernando de Fuentes y Emilio Fernández, recibieron de Hollywood su educación cinematográfica.²⁹

Fue hasta 1931 cuando se realizó la primera película sonora en México: una nueva versión de “*Santa*”, dirigida por el actor español-hollywoodense Antonio Moreno, e interpretada por Lupita Tovar. “*Santa*” (1931) fue, eso sí, la primera película mexicana que incorporó la técnica del sonido directo, grabado en una banda sonora paralela a las imágenes en la misma película. Esta técnica fue traída de Hollywood por los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, quienes habían inventado en Estados Unidos un aparato sincronizador de sonido ligero y práctico.

²⁹ GARCIA Riera, Emilio, ITESM. *El cine sonoro mexicano, Películas del cine mexicano*.
<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/sonoro.html>

Un equipo entrenado en Hollywood para la filmación de “*Santa*” fue preparado con el fin de establecer en México una industria cinematográfica, la cual incluyó la fundación de la Compañía Nacional Productora de Películas, que adquirió unos estudios de cine existentes desde 1920. Para asegurar el éxito financiero de la película se importó a casi todo el personal de filmación. Así inicia el cine sonoro en México.³⁰

Como se menciona anteriormente desde la gesta revolucionaria hasta nuestros días, varias películas se han realizado teniendo como personaje central a Pancho Villa, tales como “*Revolución, La sombra de Pancho Villa*” sobre la base de foto fija realizada por Miguel Contreras Torres en 1932. “*Vámonos con Pancho Villa*” de Fernando de Fuentes como camarógrafo en 1935 y la cual es la mas conocida hasta hoy, “*Pancho Villa vuelve*” también fue dirigida por Miguel Contreras Torres con versión en ingles y español en 1949, y “*Pancho Villa y la Valentina*” realizada en 1958. En “*Cuando ¡Viva Villa!, es la muerte*” producción de 1958, Ismael Rodríguez exhibió al caudillo del norte (representado por Pedro Armendáriz) como personaje pintoresco. Pancho Villa también fue interpretado por Fernando Fernández en “*El correo del norte*” y “*La máscara de la muerte*”, y por Elías Moreno en “*El centauro del norte*”.

Hoy en día la imagen de Pancho Villa vuelve a ser llevada a la pantalla explotando el carisma del caudillo por el cine de Hollywood. La producción de “*And Starring Pancho Villa as Himself*” dirigida por Tony Scoot es un acercamiento romántico y exótico a la figura histórica del revolucionario, y se centra en las batallas de Villa que éste aceptó que filmara la Mutual Film Corporation a cambio del dinero que necesitaba con toda urgencia para seguir financiando la revolución. La identidad nacional se ve distorsionada por el glamour que se imprime a una cinta que se apega hasta cierto punto a los documentos sobre la revolución, pero que difícilmente retrata la verdadera imagen de la época, como nos lo muestran los cortos filmados en ese tiempo.

Si bien el cine documental se manifiesta como la primera forma del cine en México y especialmente en sus primeros años podemos encontrarlo en una forma tan purista que es digna del manifiesto de Dogma 95, a medida que pasan años y lustros el mismo documental al descubrir el lenguaje cinematográfico y con el mismo el trucaje, se toma sus licencias para mas allá de la representación de si mismo, representa

³⁰ *Ibidem.*

situaciones y lugares abriendo y dando paso a las consabidas discusiones sobre su legitimidad.

2.3 El cine en la política cultural posrevolucionaria en México y los inicios del documental con fines didácticos.

Como podemos ver el inicio del cine en México como documental es evidente, pero a la vez que de manera aleatoria el género documental se dio sin más preámbulo que poner la cámara frente a la vida y filmar las vistas, algunos visionarios imaginaron que este invento sería –como lo es en la actualidad- un poderoso auxiliar en la ciencia y la academia, tal es el caso del artículo publicado en el periódico El Tiempo, sin firma, el 6 de diciembre de 1898, el cual es transcrito en su totalidad:

EL CINEMATOGRAFO Y LA CIRUGIA.

El cinematógrafo está llamado a ser un poderoso auxiliar científico.

Hasta hoy estábamos acostumbrados a no ver en este ingenioso aparato sino una divertida invención, muy a propósito para introducir un número inédito entre nuestras habituales distracciones.

Y vean ustedes como en un instante crece extraordinariamente la importancia del moderno aparato.

El doctor León Bonnet y el cirujano Doyen, aplican hoy el cinematógrafo a la medicina con feliz éxito. Bonnet lo utiliza para sus enfermos, cuyos movimientos exteriores pueden servirle de guía, a fin de establecer un diagnostico racional.

Atávicos, alcohólicos y epilépticos desfilan por delante del objetivo, y el sensible instrumento anota y registra los menores movimientos nerviosos del paciente, sus estremecimientos imperceptibles a simple vista.

Sabido es que un alcohólico no tiembla como un epiléptico, ni un histérico del mismo modo que un atávico. Ahora puesto que el cinematógrafo reproduce todos los movimientos con su fidelidad característica, los alumnos pueden darse cuenta exacta, en la clínica de las diferencias que entre sí distinguen a estas enfermedades.

Doyen, por su parte se sirve del cinematógrafo para enseñar las ciencias quirúrgicas. Sobre un fondo blanco, análogo al que vemos en los cinematógrafos usuales aparecen sucesivamente las diversas fases de una operación de cirugía.

Los buenos estudiantes pueden sacar grandes ventajas del espectáculo ya que tales experiencias exteriorizan prácticamente la forma en que procede, en determinadas operaciones, una de las celebridades científicas y hasta aprender por si mismos cualquier método de curación, cosa muy difícil, si no imposible de conseguir hasta ahora.

*Además, la operación sobre el sujeto viviente excluye, por la rapidez y la preocupación del operador frente al enfermo que sufre, una evidencia comparable a la que presentan las proyecciones del repetido aparato.*³¹

Otro artículo periodístico que refiere la importancia del cine en la educación es el breve publicado por el periódico El Universal el 5 de mayo de 1900 y titula:

EL CINEMATOGRAFO EN LAS ESCUELAS

Para el mes de julio próximo serán dotadas las escuelas primarias del gobierno en esta entidad, de cinematógrafos, destinados a la enseñanza objetiva de la historia natural.

*Se pondrán a la vista de los alumnos los episodios más culminantes de todas las épocas históricas, haciendo el profesor las correspondientes explicaciones orales.*³²

En este mismo contexto Manuel M. Urbina, publica en 1911 en Revista de Revistas un artículo sobre el estreno del filme “*La muerte de un microbio*”, en el que por vez primera es presentado un espectáculo de cine científico y donde el publico asombrado pudo asomarse al microcosmos. En el filme les fueron mostrados glóbulos de grasa de leche cortada y entre ellos en forma de pequeñas cadenas los estreptococos así como los streptobacillus en forma de bastoncillos. Un treponema aparece en la pantalla tomado tal vez de la sangre de alguna rata, el cual al cabo de un rato es devorado por los bacilos lácticos.³³ Esta especie de drama científico marca un precedente de lo que en México durante el régimen de Lázaro Cárdenas se impulsaría como cine didáctico, con la Película

³¹ EL TIEMPO, Periódico, 6 de diciembre de 1898, Ciudad de México.

³² EL UNIVERSAL, Periódico. 5 de mayo de 1900. Ciudad de México.

³³ URBINA, M.MANUEL, revista de revistas, 12 de Noviembre de 1911, Ciudad de México.

“Redes” de Paul Strand y que hoy es materia común en las grandes cadenas televisivas dedicadas a la proyección educativa, científica y documental.

Es importante señalar que desde Porfirio Díaz hasta Lázaro Cárdenas tres propuestas educativas importantes se dieron en México que de alguna manera influyeron en el desarrollo del cine:

- La primera de José Vasconcelos quien promovió el muralismo mexicano. Casi al término de los años veinte puso a disposición de los artistas plásticos mexicanos el espacio mural de los edificios públicos; con esto trataba de impulsar la política de educación cultural, para que el pueblo conociera la historia de la revolución. Mas tarde el cine mexicano tendría como modelo e inspiración creativa el muralismo mexicano. Así Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, se convierten en los muralistas revolucionarios de México, cuyas obras hoy son conocidas fuera del territorio nacional.
- El segundo proyecto Educativo lo inició Plutarco Elías Calles al introducir el modelo de las escuelas de Indiana de los Estados Unidos, mediante el trabajo organizado en forma de talleres de producción. Este tipo de educación tecnológica recibió un gran impulso entre los años 1929 y 1933 durante los cuales debido a la crisis económica en México se vio obligado a impulsar la industrialización. Todo esto se consolida con la creación del Instituto Politécnico Nacional en la época de Lázaro Cárdenas, quien llega al poder en 1934. De ahí vendría más tarde el Canal de Televisión Educativa en México El Canal 11 del Politécnico y el apoyo para el primer documental didáctico “Redes”.
- Así, el tercer proyecto educativo lo constituyó el plan socialista con Lázaro Cárdenas, que tuvo para la educación un grave inconveniente: La falta de definición del socialismo que se quería imponer: el de la Revolución mexicana: con los ejidos y la pequeña propiedad, o el de la escuela racionalista, o el marxista-leninista. A la vaguedad de objetivos siguieron diversos descalabros en el renglón educativo dado la falta de claridad de

finés y coherencia de medios. Lázaro Cárdenas impulsa el cine documental didáctico con “Redes” Algunos de los cineastas destacados de esa época son Chano Urueta, Gabriel Soria, Juan Orol y Miguel Zacarías.³⁴

Según el Dr. Mario Rivera Ortiz ex secretario de organización del comité central del Frente de Estudiantes Socialistas de Occidente: *“En el año de 1933 había indicios claros de que las masas volverían a tomar las armas para hacer cumplir el programa revolucionario. En tales condiciones, agudizadas por la gran crisis económica del 29 y el progreso del socialismo en la ex Unión Soviética, la burguesía mexicana se vio obligada a reformular su política frente a las masas, con la intención de recomponer y fortalecer su Estado político. Parte de la nueva oferta política e ideológica quedó plasmada en el llamado “plan sexenal” y otros documentos suscritos por el grupo político que encabezaba el general Lázaro Cárdenas. Se trataba, en esencia, de un paquete nacional-revolucionario con algunos elementos socialistas”*.³⁵

En medio de esta situación convulsionada en el país, no es de extrañar que el gobierno con inclinaciones socialistas se interesara por realizar un cine que mostrara el problema de la explotación al pueblo, y es así como apegado a las teorías de Eisenstein tanto de tipo como de montaje, se realiza “Redes”, una cinta según Arturo Garmendia *“de denuncia elemental pero perdurable en la medida de que el problema que aborda persiste. La fuerza de sus imágenes conmueven y la música que las acompaña se integra como ninguna en el cine nacional al corpus dramático”*.³⁶

Margarita Ledo, en su libro, Cine de Fotógrafos hace precisamente con su narrativa una fotografía de la biografía de Strand, una foto en la que nos muestra al realizador como *“Una rara unidad entre acción e ideología, entre historia y tiempo presente, entre arte y ciudadanía. De izquierda, moviéndose en el área del partido comunista americano, su papel como cineasta independiente y su militancia anti-*

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ RIVERA ORTIZ, Mario. *Al XIII Congreso Latinoamericano y Caribeño de Estudiantes Guadalajara, Jalisco. Universidad de Guadalajara. Ponencia. noviembre de 2002*

³⁶ GARMENDIA, Arturo, *La vanguardia y el cine Mexicano. CD Rom “Cien Años del Cine Mexicano” 1896-1996. CONACULTA. Instituto mexicano de Cinematografía. Universidad de Colima 1999.*

*Hollywood lo significan como un autor profundamente político, con planteamientos narrativos y estéticos diferentes según el espectador-tipo o según el contenido táctico que quiera tratar. La obra de Strand -expone- es un catalogo ejemplar del cine fotográfico en el que el respeto por el medio solo es posible con el respeto por el objeto”.*³⁷

Según Arturo Garmendia en su ensayo para La Vanguardia y el Cine Mexicano, Paúl Strand logra el apoyo de Cárdenas mediante el apoyo de Narciso Bassols quien había sido Secretario de Educación en la administración de Pascual Ortiz Rubio y en la del General Abelardo Rodríguez. Durante la presidencia del General Cárdenas se desempeñaba como secretario de Hacienda y Crédito Público. Garmendia explica en su ensayo que Paul Strand formaba parte del grupo NYKINO (New York-kino), intelectuales aficionados al cine y simpatizantes del partido Comunista Americano y menciona *“La cinta muestra el levantamiento de un grupo de pescadores en contra del acaparador de su producto, quien con la complicidad de las fuerzas políticas del lugar los mantiene en la miseria. Por su tema –continúa- se equipara con otra película coetánea. La revuelta de los pescadores (1934) de Erwin Piscator, y aún anuncia la primera obra maestra de Luchino Visconti: “La tierra tiembla” (1944)*³⁸

*“Redes” produce crítica y censura en las altas esferas del pueblo mexicano. Rafael Aviña en su artículo Expedientes Secretos MEX, De la Censura y Otros Males, publicado en la revista en línea Cinemanía señala: “es un curioso caso de generación espontánea. La censura nació casi al paralelo al cine para reprobar aquello que los limitados cerebros de los censores no podían explicar o entender”*³⁹

³⁷ LEDO ANDION, Margarita. *Cine de Fotógrafos. Paul Strand, fotógrafo y Cineasta. Cap. 4* Gustavo Pili, Barcelona, 2005

³⁸ GARMENDIA, Arturo, *La vanguardia y el cine Mexicano. CD Rom “Cien Años del Cine Mexicano” 1896-1996. CONACULTA. Instituto mexicano de Cinematografía. Universidad de Colima 1999.*

³⁹ AVIÑA Rafael, *“Expedientes Secretos Méx. De la Censura y Otros Males”, Cinemanía, año 3, número 28 enero de 1999, pp. 32-33*

Todo esto sucedía en el periodo posrevolucionario en México. Así durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se vivía entre la revolución y el socialismo, el desarrollo de un arte con una carga ideológica claramente de izquierda. Destacando el esplendor del muralismo mexicano.

Ya los rusos habían marcado una tendencia y propuesta ideológica a través del cine. Este primer movimiento artístico cinematográfico que se convirtió en una verdadera corriente fue creado en los años veinte e influenciado por el norteamericano Griffith. No es extraño el camino que tomaría el cine en un México con tendencias claramente socialistas. Así cuando la industria cinematográfica nacional se encontraba establecida y arte y la política apuntaban hacia la revolución como principal tema, el cine siguió el mismo rumbo.⁴⁰

En esa época llega a México un personaje que representaría un fuerte impulso a la calidad cinematográfica en el país: Serguei Eisenstein, que en 1925, había hecho “*El acorazado Potemkin*”, y realiza en México la película “*¡Qué viva México!*” (1930-1932), patrocinado por algunos intelectuales estadounidenses de izquierda. Esta película no pudo ser concluida porque los patrocinadores le retiraron el financiamiento quedándose con los rollos. Sin embargo, las imágenes pudieron ser apreciadas y utilizadas en diferentes filmes editados posteriormente. El estilo Eisteineniano encuentra su afín en el muralismo de Siqueiros o Rivera y junto con su fotógrafo de cabecera, Gabriel Figueroa deja una huella importante en el cine Mexicano, sobre todo en las películas del “Indio” Fernández.

García Riera señala: “*la estética visual de ¡Que viva México! tuvo una gran influencia en el cine nacional. Los bellos paisajes, las nubes fotogénicas y la exaltación del indígena fueron tres elementos sobresalientes de esta propuesta estética. Este estilo fue visto como derivado de la pintura muralista, especialmente de la de Diego Rivera*”⁴¹

⁴⁰ MAZA, Maximiliano, *Mas de Cien años de Cine Mexicano, Los primeros cineastas Nacionales, Cita a García Riera, ITES., Revista en línea. 2005.*

⁴¹ GARCIA, Riera Emilio, *Historia documental del cine mexicano, UNAM, UDG. México.1993 Vol. 1. p. 1*

Las aportaciones cinematográficas de Serguei Mijailovich, Eisenstein y Vsevolod Pudovkin habían sido reconocidas mundialmente. Tanto “*La huelga*” (1924), como “*El acorazado Potemkin*” (1925), “*La madre*” (1926) y “*Octubre*” (1927) eran ya para 1930 cimientos en la historia del arte cinematográfico.

2.4 El cine de ficción en México, hasta la década de los cuarenta.

Los primeros realizadores de cine de ficción en México respondieron a su inquietud como cineastas y se dieron a la tarea de crear historias y representarlas para ser filmadas, esto inicia desde la época del cine silente. Se considera que entre 1917 y 1920 hubo en México una *época de oro* del cine, situación que no se repetiría sino hasta tres décadas después. Es curiosa la coincidencia de que la mejor época del cine silente mexicano se inicie durante los años de la Primera Guerra Mundial, mientras que la mejor época de nuestro cine sonoro coincida con la Segunda Guerra. En ambas situaciones se presentó una disminución en la importación de películas, resultado natural de la disminución en el número de filmes producidos por los países en guerra durante esos años.

El fuego (1915) inauguró una tendencia romántica-cursi que hizo furor en México y que influyó al cine de otros países, incluyendo Estados Unidos. El universo de las ‘divas’ se componía de ingredientes que pronto se asimilaron en otras cinematografías: mujeres voluptuosas, escenarios suntuosos, historias pasionales y atrevidas. La propuesta italiana planteaba un cambio en la mentalidad de la época, producto inmediato de la guerra. El papel de la mujer se ampliaba en el cine, aunque sólo fuera como ‘objeto de pasiones amorosas.’ La nueva mujer -que obtenía el derecho al voto y que pronto se recortaría el pelo, se liberaría del corsé y se acortaría la falda- hacía su aparición en las pantallas cinematográficas.

Aunque ya en 1907 resultaba mas barato y cómodo filmar escenas callejeras que hacer ejercicios de dudosos resultados técnicos, una relativa estabilidad de la industria permitió al Ingeniero Toscano realizar algunos ensayos argumentales como “*Don Juan Tenorio*” y escenas de zarzuelas del genero chico, como Enrique Rosas quien realizó mas adelante una nueva versión del “*Tenorio*” así como “*El rosario de Azomoc*”; sin

embargo la producción argumental era excepcional y no tan recomendada en los anuncios de sus fabricantes como las películas tomadas de la realidad.⁴²

“La luz, tríptico de la vida moderna” (1917) es el título del primer largometraje ‘oficial’ del cine mexicano. El adjetivo ‘oficial’ se debe a que pocos autores reconocen el trabajo de los yucatecos Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, quienes un año antes filmaron *“1810”* ó *“¡Los libertadores de México!”* (1916) el que probablemente sea el primer largometraje de ficción nacional. El hecho de haber sido filmado en Yucatán -junto con *“El amor que triunfa”* (1917)- lo ha relegado en contra de *“La luz, tríptico de la vida moderna”* realizado en la ciudad de México, producida por el francés Max Chauvet, y dirigida por J. Jamet -probable seudónimo del realizador Manuel de la Bandera- *“La luz, tríptico de la vida moderna”* ha sido atribuida al camarógrafo mexicano Ezequiel Carrasco, quien prolongó su carrera dentro del cine nacional hasta los años sesenta; con un argumento que prácticamente era un plagio de la afamada *“El fuego”* (1915), el filme catapultó al estrellato nacional a la primera ‘diva’ mexicana: Emma Padilla.

Otros filmes famosos de esta primera *época de oro* fueron: *“En defensa propia”* (1917), *“La tigresa”* (1917) y *“La soñadora”* (1917), producidos todos por la Compañía Azteca Films. Esta firma, fundada por la actriz Mimí Derba y por Enrique Rosas, constituyó la primera empresa de cine totalmente mexicana. Probablemente Derba haya sido la primera directora de cine nacional, si es cierto que dirigió *“La tigresa”* (1917).

Los temas que han acompañado a nuestra cinematografía nacieron también en los años de 1917 a 1920. *“Tepeyac”* (1917), filme que relacionaba extrañamente las apariciones de la Virgen de Guadalupe con el hundimiento de un barco en el siglo veinte, filmado por Fernando Sáyo. *“Tabaré”* (1917) de Luis Lezama, guarda una estrecha relación en su argumento con filmes como *“Tizoc”* (1957): el indio que se enamora de la rica heredera de piel blanca. Finalmente *“Santa”*, la prostituta creada por el escritor Federico Gamboa, hizo su primera aparición cinematográfica en la cinta dirigida por Luis G. Peredo en 1918. Otra versión de *“Santa”* (1931) que iniciara la era sonora del cine mexicano, marcaría el rumbo de uno de los principales arquetipos

⁴² DE LOS REYES, Aurelio, *Medio siglo de Cine Mexicano*. Ed. Trillas, México 1997, p.25

femeninos de nuestro cine: la prostituta o cabaretera. El éxito económico de la película se debió, en parte a que Cámos, en su calidad de distribuidor la vendió a exhibidores a quien estaba vinculado por razones comerciales y por que la novela fue popular desde su primera edición a principios de siglo; es decir que tenía un público ganado de antemano. La película se exhibió frecuentemente en el interior del país, en el sur de los Estados Unidos y en La Habana.⁴³

Mención especial merece “*El automóvil gris*” (1919), sin lugar a dudas el filme más famoso de la época muda del cine mexicano. Filmado por Enrique Rosas, es una serie de doce episodios que cuenta las aventuras de una famosa banda de ladrones de joyas que se hizo célebre en la ciudad de México hacia 1915.

Las series o ‘seriales’ representaron las primeras incursiones del cine norteamericano en el gusto popular mexicano. Para 1919 se habían suavizado las fricciones con el vecino del norte, y el cine hollywoodense comenzaba a conquistar mercados en todo el mundo. Estos filmes por episodios habían nacido en Francia, alrededor de 1913, siendo el primero “*Fantomas*” de Louis Feuillade, una serie sobre el famoso ladrón elegante de las tiras cómicas.

De esta manera, “*El automóvil gris*” (1919) inauguraba, sin claros sucesores, el ‘serial’ mexicano. La cinta (o cintas) poseía además un elemento novedoso y controversial: era el primer filme cuyo argumento se inspiraba claramente en hechos recientes, acontecidos en el país. En el evento original había estado involucrado un general carrancista que fue socio de Rosas en la formación de Azteca Films, y los personajes que aparecían en pantalla eran claramente identificables por el público.

Para completar la controversia, una de las escenas de la serie constituía una extraña mezcla de ficción y realidad: el fusilamiento de algunos miembros de la banda no era actuado, sino que Rosas había tomado la escena original filmada por él mismo, y la había incluido en la cinta. De esta manera, el filme aseguraba, de manera mórbida, su popularidad en el público. Aquí encontramos uno de los aspectos documentales integrados al cine de ficción.

⁴³ DE LOS REYES, Aurelio, *Medio Siglo de Cine Mexicano (1896.1947)* Ed. Trillas México 1997, p. 83

“El automóvil gris” (1919) constituye un fenómeno curioso dentro de nuestra cinematografía. Hasta hace pocos años la cinta era exhibida regularmente, aunque mutilada en cine y televisión. En 1933 fue sonorizada, arruinando gran parte de su originalidad. Los diálogos añadidos ridiculizan las actuaciones teatralizadas de la época y no aportan nada a la historia. En 1960, la cinta fue editada para convertirla en largometraje, lo cual la acabó de arruinar completamente. Se eliminaron muchas escenas que funcionaban como ‘puentes’ para las acciones, de tal manera que el filme visible hoy en día en una versión confusa del ‘serial’ original. *“El automóvil gris” (1919)* fue la última realización de Enrique Rosas, fallecido en 1920.

Mientras Hollywood realizó en los años 20 un promedio anual de 660 largometrajes (no pocos de ellos manifestando una visión hostil o desnaturalizadora de lo mexicano) el cine mudo nacional apenas produjo y exhibió entre 1916 y 1929 unas noventa películas largas de ficción, con un promedio de solo seis películas anuales.⁴⁴

Así fueron filmadas películas como *“Alas de Gloria”*, de la cual según las investigaciones de García Riera, no queda ningún rastro, sin embargo se ha salvado una copia del medimetraje del mismo autor, Ángel E. Álvarez *“Alma Tlaxcalteca”* con una duración de 48 minutos, misma que fue hecha por encargo del gobernador de Tlaxcala: Adrián Vázquez Sánchez. La precisión de la fecha de filmación es desconocida aunque se ubica alrededor de 1919 a 1922. Álvarez Lira asegura que fué el primero en ponerle sonido a una película, aunque del conocimiento general es *“Santa”*, la primera película sonora en la historia de México.

Los años 20 fueron testigos de la obra prima de las obras de ficción de varios realizadores mexicanos, a la vez que se proyectaban en el cine los primeros cortes informativos o noticias en cine, realizados por Gabriel Soria, quien ya había hecho otros mudos para el diario Excelsior. Patrocinado por este diario, Soria, estudió cine en los Estados Unidos registrando para sus noticieros, la pavimentación de la ciudad de Monterrey e imágenes del gobernador de aquella época.

⁴⁴ GARCÍA, Riera Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, UNAM, UDG. México. 1993 Vol. I. p. 12.

Entre las películas de ficción que han sido registradas en Historia Documental del Cine Mexicano de Emilio García Riera de la década de los años veinte se encuentran por ejemplo *“El águila y el Nopal”* de Miguel Contreras Torres en la que dentro de la trama ficcional se documentan asuntos de carácter nacional como la explotación petrolera. Esta película se considera el primer largometraje sonoro.

La industria del cine mexicano produjo entre los años de 1932 a 1936 alrededor de cien películas considerados hoy en día clásicos del cine nacional. El cine se había instalado en el gusto nacional y comenzaron a exportarse películas a países de habla hispana. Fue en 1936 cuando el cine mexicano se internacionaliza con la película *“Allá en el rancho grande”* (1936) dirigida por Fernando de Fuentes, quien realizó además otros filmes que dan inicio a esta época de oro, como *“El compadre Mendoza”* (1933) y *“Vámonos con Pancho Villa”* (1935)

Fernando de Fuentes dominaba las técnicas cinematográficas norteamericanas, mostrando con sobriedad el tratamiento del tema de la revolución, e incluso llegando a criticar aspectos de la misma, algo no muy común en los artistas de la época que generalmente en sus obras exaltaban la gesta revolucionaria.

“La mujer del puerto” (1933) con Andrea Palma, contribuyó a la consolidación del personaje de la prostituta dentro de nuestro cine. Con una atmósfera heredada del expresionismo alemán, filmada en 1933, por el ruso-chileno Arcady Boytler y el mexicano Raphael J. Sevilla esta película sorprendió al México de la época por su temática sobre el incesto, además de su excelente realización.

El público se incrementa en las primeras décadas del cine, tanto de películas mexicanas como extranjeras, sin embargo por decreto del presidente Emilio Portes Gil, las películas de factura extranjera exhibidas en México deberían tener *“absoluta pureza castellana en los títulos”* iniciándose así una campaña contra las películas en inglés y se intentaría grabarlas con dobles impuestos y otras medidas.⁴⁵

⁴⁵ *Ibidem.*

Carlos Monsiváis en “Ahí esta el detalle, el habla y el cine de México” señala: *Por eso, en los años treinta, cuando el cine mexicano inicia lo que muy idealizadamente se llama “época de oro”, sólo hay un registro confuso y mitificador del habla popular por razones de censura del buen gusto dominante, de un racismo nada avergonzado de serlo, del rechazo teatral de los sectores ilustrados y de la fuerza del amedrentamiento lingüístico. Si no sabes hablar como Dios manda (sería el mensaje) mejor ni hables. Y Dios manda que sus hijos utilicen la corrección y el decoro de los académicos de la lengua, investidos en ese momento con la autoridad del esplendor idiomático al que atacan las hordas de los inconscientes”.*

Según Aurelio de los Reyes, en su libro, *Medio Siglo de cine mexicano (1896-1947)*, menciona: *“el lenguaje que el moralismo nacionalista borró del teatro frívolo al incorporarlo al cine, el cine lo ha recuperado gradualmente. Quizás primero a través de Cantinflas y luego de Tín Tan, hasta que las películas de ficheras rescataron el albur, la frase soez y la leperada....utilizaron otra vez la palabra para atraer al público, ya no de habla hispana, sino mexicano, pues se trataba de recuperar costos en el territorio nacional”*⁴⁶

Así los años treinta trajeron nuevas experiencias a los cineastas mexicanos. Vale la pena el comentario que Emilio Bustamante, crítico de cine y profesor de la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú en su página Web hace sobre estos años del cine en México y expone: *“la génesis y la expansión de las películas „populares” producidas en México en los años treinta, cuarenta y cincuenta, obedecen a circunstancias históricas específicas y a un proyecto político muy concreto: tienen lugar en la etapa de la „institucionalización” de la revolución, durante un proceso de sustitución de importaciones. Desde aquella perspectiva de desarrollo se pretendía crear una industria cinematográfica a fin de que el público reemplazara el consumo de filmes*

⁴⁶ DE LOS REYES, Aurelio. *Medio Siglo de Cine mexicano (1896-1947)* 1987. Ed. Trillas, México, D.F. 1987 p. 170.

*extranjeros por el de películas nativas, las mismas que, además, podrían ser exportadas como bienes no tradicionales”.*⁴⁷

Para ello el estado tomó medidas proteccionistas (la exhibición obligatoria, la creación del Banco Nacional Cinematográfico y la censura), mientras las empresas privadas que crecieron bajo su sombra copiaron el sistema hollywoodense de estudios, *Star System*. Crearon así los estudios Churubusco, elevaron al firmamento a María Félix, Pedro Infante, Jorge Negrete y Cantinflas produciendo melodramas y comedias.

Había, por cierto, otra función que debían cumplir los filmes mexicanos más allá de sustituir en el consumo a las películas foráneas: ganar el consenso del público hacia un proyecto nacional modernizador esbozado por las clases dirigentes. Carlos Monsiváis ha dicho que los mexicanos no iban al cine sólo para divertirse, sino para aprender a ser mexicanos, y Martín Barbero afirma que el cine mexicano proporcionó a la gente de diversas provincias y regiones una primera vivencia cotidiana de la nación.

El cine, pues, contribuyó a incorporar a los sectores populares a la modernidad y lo hizo apropiándose de elementos de su tradición y de tipos humanos con los que aquéllos se podían identificar. Sobre esta base ‘educó’ a las masas en valores y normas de comportamiento que habrían de observarse en la ciudad o en el campo bajo las nuevas circunstancias creadas por la revolución.

Así, la historia del cine mexicano sonoro puede dividirse en dos etapas: la anterior y la posterior al surgimiento de la televisión, por 1950. La primera pudo ser dividida en dos décadas, la de los años treinta, años de exploraciones sobre todo comerciales (la búsqueda de un público) y la de los cuarenta, la llamada comúnmente ‘La época de oro’. En esos

⁴⁷ BUSTAMANTE, Emilio. *Un cine llamado popular: El Cine Mexicano Clásico*. Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
<http://w3.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh135eb.htm> recuperado el viernes, 11 de abril de 2008

años el cine se afirma como una de las principales industrias del país, se convierte en asunto de interés y prestigio nacional ⁴⁸

Avanzan así el cine documental y el cine de ficción en una estrecha sociedad que ni los mismos productores serían capaces de vislumbrar. Así como se ha aseverado que el cine documental tomaba modos de producción propios de la ficción, el cine de ficción hacía lo mismo con su opuesto.⁴⁹

Estos antecedentes que nos dan un panorama general desde los inicios del cine hasta los años cuarenta, nos permiten darnos una idea de lo que ha sido el cine mexicano en general durante sus primeros años.

2.5 De la década de los cincuenta, al cine de la actualidad.

Mientras en los años cincuenta las producciones Italianas marcan un neorrealismo influyente para otros países del orbe, en México se buscaba hacer un cine más ambicioso que el realizado hasta entonces. Se logra en parte con “Los Olvidados” de Luis Buñuel, (premiada en Cannes) “Islas Mariás”, del Indio Fernández, o “Doña Perfecta” de Alejandro Galindo por mencionar algunas.

Los acontecimientos mundiales de 1948 impactan de manera contundente en el cine mundial, hablamos de la Guerra Fría, el golpe de estado comunista en Checoslovaquia, (febrero), los tumultos revolucionarios en Bogotá (abril) el bloqueo ruso de las carreteras férreas a Berlín (junio) y el establecimiento de la República de Corea al sur del paralelo 38, (agosto) hechos que sacuden el alma documental de la cinematografía, recogiendo infatigable las imágenes de los acontecimientos. El cine Japonés da cuenta a través de Akira Kurosawa de los efectos producidos por la bomba atómica.

⁴⁸ GARCIA RIERA, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Vol. 1. (1929-1937) U. de G. Gob. de Jalisco. CONACULTA. IMCINE. Lab. Lito Color, 1993 p.7*

⁴⁹ BUSTAMANTE, Emilio. Recuperado de <http://riie.com.pe/?a=42696> el Martes, 05 de Febrero de 2008

Mientras esto sucedía, en México el cine se limitaba a imitar las superproducciones de Hollywood, en su afán de colocarse en el juego de la oferta y la demanda; a pesar de que diversas personalidades de la Federación Mexicana de Cine Clubes, argumentaba que el contenido, más que el uso de ciertas técnicas era lo que atraía al público. Es decir, el cine de autor. En esa época ya existía en México un cine de este tipo, realizado por Emilio Fernández, Luis Buñuel, Alejandro Galindo y Fernando de Fuentes. La producción de películas como “*Raíces*”, cuya producción es justo atribuir por partes iguales a tres cineastas, Manuel Barbachano Ponce, su productor, Carlos Velo, su director técnico y Benito Alazraki su realizador material, “*Espaldas Mojadas*” de Alejandro Galindo, o “*Torero*” de Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce, dejaron de esa época un cine producido con talento, además del melodrama tradicional, la comedia musical ranchera y el cine de cómicos, con Clavillazo, Cantinflas, Resortes o Tín Tán.

Según Barbachano Ponce el cine se debatía entre el talento y la mediocridad, atribuyendo la causa al egoísmo sindical que cerraba las puertas a la nueva generación de cineastas y cancelaba la inevitable movilidad social e ideológica. En los años sesenta esto cambiaría en México y en otras muchas partes del mundo.⁵⁰

Previo a los años sesenta con el arribo del cinemascope, el formato de 70 mm y las nuevas técnicas de concebir la cinematografía: *nouvelle vague*, *cinema verité*, *direct cinema*, *underground filme*, *free cinema*, *cinema novo* o los antecedentes de *Cahier du Cinema*, fundadores de la *nouvelle vague* la cinematografía mundial anuncia un giro dramático.

En los sesenta las técnicas de cine directo sirvieron para capturar en vivo los festivales de “*Monterrey Pop*” o “*Woodstock*”, cine denominado ‘underground’ por su carácter semiclandestino, marginal y anárquico. Es justo a mediados de la década de los sesenta cuando el cine empieza a escribir las amargas páginas de la guerra de Vietnam.

Cuba vivió los hechos dramáticos de Playa Girón (1961), así como el asesinato del Che Guevara (1967). El nuevo cine cubano había nacido en 1959 con un abonado terreno para el cine documental, que mas tarde daría temas importantes a la

⁵⁰ BARBACHANO PONCE, Miguel, *Cine durante la guerra fría*. Ed. Trillas México, 1997. pp. 58,61

cinematografía latinoamericana. Esta década fue testigo de “Apocalipsis Now” de Francis Ford Coppola, uno de los filmes más impresionantes sobre la guerra de Vietnam.

En esos años los nuevos realizadores del cine mexicano trataban de forzar las puertas de la expresión cinematográfica, cerrada por el monolitismo sindical a través de un tímido cine independiente con producciones como “*Los pequeños gigantes*” de Hugo Butler, “*El brazo fuerte*” de Giovanni Korporaal, “*La gran caída*” de José Luis González de León o “*Pulquería La Rosita*” de Esther Morales, primera producción del Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM, heredero de los esfuerzos libertarios de Manuel Barbachano Ponce y Carlos Velo.⁵¹

Mientras esto ocurría en las márgenes anquilosadas del cine nacional, se realizaban películas de excepcional calidad como “*Nazario*” (premio Internacional del Jurado en Cannes.) “*El ángel exterminador*” y “*Simón del desierto*” de Luis Buñuel, “*Los Caifanes*” de Juan Ibáñez, “*Pedro Páramo*”, de Carlos Velo, “*Mecánica Nacional*” y “*Tarahumara*” de Luis Alcoriza o “*El castillo de la pureza*” de Felipe Cazals.

En México, 1968 no se olvida, las protestas de los jóvenes mexicanos acalladas por las fuerzas del gobierno en la plaza de Tlatelolco, con un holocausto sangriento, serían triste y doloroso tema para la película “*Rojo amanecer*” de Jorge Fons, estrenada en 1990.

Los mediados de los años setenta y los ochenta son áridos en el cine mexicano, pocas producciones y de baja calidad, salvo algunas excepciones como “*El lugar sin límites*” (1977) de Arturo Ripstein, “*Frida, naturaleza Viva*” (1983) de Paul Leduc, “*Veneno para las hadas*” (1984) de Carlos Enrique Taboada, “*Los motivos de Luz*” (1985) de Felipe Cazals y la ya mencionada “*Rojo amanecer*” (1989) de Jorge Fons entre otras.

El estreno de “*Rojo amanecer*”, detonó un renovado interés hacia el cine mexicano, que en poco tiempo logró recuperar a buena parte de su público, realizando cintas de gran éxito crítico y comercial, y vio surgir a una nueva generación de cineastas, actores, escritores y técnicos, así como un nuevo público. Las autoridades

⁵¹ *Ibidem.*

cinematográficas trataron de aprovechar esta nueva oleada de interés y etiquetaron como ‘nuevo cine mexicano’ a la producción filmica mexicana de los primeros años noventa. Aunque repudiado por cineastas y críticos, el optimista apelativo fue adoptado con gusto por los espectadores quienes lo convirtieron en sinónimo de cine mexicano de los noventa.

De “*Rojo amanecer*” (1989) a “*Profundo carmesí*” (1996), los matices del cine mexicano se vieron llenos de contrastes. El conjunto demuestra la gran vitalidad de la cinematografía mexicana de años recientes. El inicio del nuevo siglo trae también temores y expectativas. En el caso del cine mexicano, los temores se expresan casi siempre en función al pasado: Un retorno a las políticas equivocadas, a las crisis económicas o a una nefasta combinación de factores que aniquile la debilitada estructura de la producción filmica en México.

Las expectativas se cifran en las nuevas generaciones. Los jóvenes realizadores empiezan a incursionar con éxito en los agresivos mercados internacionales. El público, cada vez más joven, ha aceptado al cine mexicano como una alternativa importante dentro de sus variadas opciones de consumo cultural.

A pocos años de iniciado este nuevo siglo, cintas como “Amores perros” (2000) así como “Y tu mamá también (2001) permiten vislumbrar los caminos por los que el cine mexicano puede transitar en su camino hacia la recuperación.⁵²

Según los estudios de Lucila Hinojosa Córdova, para septiembre de 2002, la película “*El crimen del Padre Amaro*” dirigida por Carlos Carrera, es considerada la cinta mexicana de mas éxito en taquilla en la historia del cine nacional. Con una recaudación que rebasa los 118 millones de pesos y una asistencia record de mas de dos millones y medio de espectadores.⁵³

Así, nuevos cineastas retoman el cine nacional con filmes que en su gran mayoría pertenecen al género de ficción, pero que en su construcción representan la vida del país, con sus problemas políticos y sociales como una constante muy marcada.

⁵² MAZA, Maximiliano. *La Historia del Cine*. Recuperado de http://cinema16.mty.itesm.mx/historia_del_cine/comentarios/origenes_cine.htm el 27 de febrero de 2005

⁵³ HINOJOSA CORDOVA, Lucila. *El cine Mexicano*, Ed. Trillas México 2003, p. 53

Es importante para este trabajo de investigación, encontrar en esta filmografía el trabajo documental que permea en las obras de ficción y que podemos ver de igual manera en los filmes de factura extranjera, como herencia del cine documental que se manifiesta y hace presente de manera paralela en las construcciones filmicas de ficción de los cineastas de todos los tiempos. El problema es que aunque el cine documental ha sido por demás estudiado como tal, no ha sido estudiado como parte de las formas ficcionales, se ha dicho que el documental se acerca al campo de la ficción, pero no ha sido posible hasta ahora encontrar estudios que profundicen en estudios en los que la ficción acerca a la película al campo de lo real, por lo tanto, este trabajo se centra en la búsqueda de esos aspectos documentales insertos en el cine de ficción.

CAPITULO III

MARCO TEÓRICO

3.1 El documental, una vocación no legitimada.

Las teorías sobre documental, han girado en torno a lo que este ejercicio representa, a su legitimidad como tal y a todas aquellas formas o modos de producción que permiten colgarle al membrete de documental a lo que para algunos es la representación de la realidad y para otros es un simple fake.

El caso de presentar estas teorías, además de cumplir con un requisito académico para obtener el grado de doctor, es al parecer, recorrer un camino trillado y estudiado por diversos investigadores, encontrando entre sus postulados y definiciones un gran número de encuentros y divergencias. Sin embargo se hace necesario para focalizar el trabajo que nos ocupa: encontrar en el cine de ficción aspectos documentales.

Desde que Robert Flaherty sentó un precedente sobre el género al representar la realidad con un mínimo de mediación con el documental *Nanuk el esquimal*, y el cual le daría el título de padre del documental en el mundo, el término siempre discutido de documental ha resultado insuficiente para dar cuenta de la gran diversidad de trabajo que se ha llevado a cabo y que ha quedado denominado por herencia del inglés con el nombre de non-fiction.

Vale iniciar citando a Antonio Weinrichter para quien en su libro, “Desvíos de lo Real, El cine de No Ficción”, es: *“una categoría negativa que designa una -terra incógnita-, la extensa zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental...en esa zona entre la narración y el discurso, entre la historia y la biografía singular y subjetiva se manifiesta la profunda crisis de este género, que va desde su función clasificatoria, la cual preocupa a los teóricos, hasta su noción clásica, convertida en practica mercantil que marca pautas y modelos, muestra culturas como*

*productos típicos de la „oreadad“ y los vende como souvenir a las grandes cadenas de televisión.*⁵⁴

Al definir al documental en primer lugar, por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad, la formulación que parece irrefutable, en la práctica según los puristas no cubre la distancia entre la realidad y una adecuada representación de la misma. El meollo ha sido según los mismos estudiosos que toda forma de representar la realidad incurre por definición en estrategias que acercan la película del lado de la ficción, lo cual invalida su legitimidad. Este punto ha sido un verdadero dolor de cabeza para los documentalistas.

Sin embargo la otra cara de la moneda, el considerar que la ficción acerca a la película al campo de lo real no ha sido hasta hoy objeto de suficiente estudio.

De acuerdo a diversas escuelas, en sus inicios el documental aprendió a imitar mejor la realidad gracias a la ideología de no intervención del cine directo. Pero luego estas aspiraciones de objetividad parecen perderse en innumerables objeciones, y como señala de nuevo Weinrichter: *“el documental empezó a utilizar elementos expresivos, subjetivos y reflexivos, difuminando las fronteras que lo separaban del cine de ficción para presentarse como algo construido sin perder su pretensión de ofrecer un discurso sobre el mundo real”*.⁵⁵

Para este experto en la materia aceptar la vocación del documental consiste en hacer una representación de la realidad que debe ser objetiva, pero señala que a la vez por esa puerta se cuelan todos los problemas y escollos que suscitan cuestiones como manipulación, intervención, subjetividad y otras estrategias prohibidas, llegando a concluir que todo documental es ficción.

La representación auténtica de lo verdadero como una forma de legitimación del documental es para Stella Bruzzi el meollo de este asunto tan discutido, la propuesta de unión de estos dos aspectos distintos pero a que a la vez funcionan de manera interactiva

⁵⁴ WEINRICHTER, Antonio. *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*. Editorial Barquillo T&B Editores, Madrid 2004 p.21

⁵⁵ *Ibidem*.

es entendida como una negociación perpetua entre el verdadero acontecimiento y su representación y supone el impulso que propone Plantinga para desatar el nudo gordiano del binomio realismo vs. representación. Bruzzi ejemplifica los postulados de Peter Weiss quien al a través del teatro documental del que extrae las verdades universales para situarlas en un marco histórico para un entendimiento dialéctico de la palabra verdadera como un activo y una virtud.⁵⁶ Aquí regresamos a Carl Plantinga para quien *“la distinción (aunque borrosa) entre un filme de ficción y uno de no-ficción no depende de una relación particular entre la imagen y la escena profilmica, sino en una especie de contrato social o acuerdo implícito no declarado entre el/los productor(es) del texto y la comunidad discursiva de ver el filme como una no-ficción”*⁵⁷. Aunque teórico ortodoxo Weiss estipula que el objetivo último de documental es encontrar el modo perfecto de representar lo verdadero de modo que la distinción entre los dos aspectos se haga invisible.

Sobre esta discusión Plantinga propuso considerar, a la hora de sistematizar cuestiones de ‘retórica y representación’, al cine de no ficción como un discurso y no como una representación, como un cine que afirma algo sobre lo real y no como un cine que reproduce lo real.⁵⁸

Si exploramos los códigos de representación realista en el documental, planteando en primer lugar el pacto de verdad como proceso de mediación que condiciona la recepción del documental y su lectura como elemento distintivo frente al cine de ficción encontramos las tres dimensiones que lo enmarcan:

- Las características de filme.
- Su clasificación como género ‘documental’ por la industria,
- Su recepción.

⁵⁶ Bruzzi Stella, *New Documentary*, Routledge, Film Studies/Media Studies, U.K.2006 p 13, 14

⁵⁷ PLANTINGA, Car: *Rethoric and representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press1997.

⁵⁸ WEINRICHTER, Antonio (2004): *„Desvíos de lo real. El cine de no-ficción”*. Ed. T & B,Madrid. Pág. 21.

Weinrichter cita los combativos ensayos de Carrol y Plantiga que tuvieron la virtud de servir de llamada de atención al excesivo escepticismo de Renov y Brian Winston entre otros respecto al potencial del documental para transmitir información objetiva sobre el mundo y de clarificar conceptos en debate.⁵⁹ Las pretensiones derivadas del nuevo paradigma de objetividad del cine directo sirvieron para alimentar una dura critica de la sospecha que venia a constituirse poco menos que en una negación al todo, hasta el punto de que llegó a producirse una reacción de sentido contrario que tenia por objeto defender que el documental podía decir alguna cosa sobre el mundo real.

Ante la conveniencia de no asociar la negatividad con el punto de vista, puesto que ninguna película, ni siquiera un reportaje, podría existir sin un punto de vista; el rechazo a la idea de que el documental este obligado a ofrecer una replica de una ‘experiencia vívida’; la idea, heredada de la tradición del cine de ficción modernista, de que un documental reflexivo es mas objetivo del que no lo es; la noción de la retórica esta reñida con la famosa objetividad.

Plantiga propone considerar como recurso heurístico, la diferencia entre lo que llama: voz formal, abierta y poética del cine de no ficción. La diferencia entre estas tres voces no radica en su actitud de afirmar algo sobre el mundo proyectado, sino en su carácter discursivo. Así:

- La voz formal explica el mundo al espectador de una forma unificada y plena de sentido ya que propone una argumentación definida y favorece un estilo y una narración clásica, ejemplo: los documentales bélicos.
- La voz abierta se presenta revestida de menos autoridad epistémica; no formula preguntas tan claras o no las responde tan claramente y organiza el texto según estructuras parecidas a las del cine modernista.
- La voz poética, un termino tan discutible con su indefinición como el de no ficción, tiene la utilidad de englobar los textos que no caben en otras tipologías, como el documental poético (las sinfonías urbanas del cine

⁵⁹ *Ibidem*

mudo) el documental reflexivo (de Vertov a Godard) el cine vanguardista que utiliza elementos de la realidad y hasta el modo paródico (fake).

La aportación de Plantinga supone un impulso para desatar ese nudo gordiano del binomio realismo vs. representación que tanto ha afligido al documental. Plantinga sostiene una postura de oposición a los que Alan Rosenthal ha llamado *‘los gurus actuales del documental’* como Bill Nichols, Brian Winston y Michael Renov.⁶⁰

Por su parte Bill Nichols advierte notables diferencias entre el realismo documental y el realismo de la ficción, al poseer el primero antecedentes y características propios que difieren de la ficción narrativa. En la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real, mientras que en el documental el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte, como mínimo, persuasiva, y piensa que el documental comparte con la ficción los mismos rasgos que comprometen absolutamente cualquier forma de objetividad rigurosa, si no la convierten en algo imposible.

La objetividad ha sido objeto de tantos ataques como el realismo por muchas de las mismas razones. Es también una forma de representar el mundo que niega sus propios procesos de construcción y el efecto formativo de los mismos.⁶¹

La característica que distingue al documental de otro tipo de cine es la forma de lectura del texto fílmico, la asignación de significados a sus significantes. Plantinga cita a Branigan al referirse al espectador del producto fílmico como receptor final *“ver un filme de no ficción, como opuesto a la ficción, lleva al espectador a proceder de distinta manera a la hora de tomar decisiones sobre la asignación de un referente”*⁶²

⁶⁰ PLANTIGA, Carl. (1997) *“Rhetoric and representation in nonfiction Film: Two Approaches”* en David Bordwell y Noël Carroll (eds). University of Minnesota Press, Minneapolis.

⁶¹ NICHOLS, Bill. (1991) *“Representing Reality. Issues and concepts in Documentary”*. Indiana University Press, Bloomington. Traducido como *“La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental”* Paidós, Barcelona, 1997. p.107-109

⁶² Cit. En Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, 1997. p.19

Guerin manifiesta este tipo de problemática al señalar que la aspiración de ser objetivo se enfrenta a todo tipo de escollos, como manipulación, intervención, subjetividad y el uso de estrategias prohibidas que rompen con lo más reticente del concepto y expresa que este tipo de manipulación se muestra desde el momento en que se negocia, no en el pacto que hace el documentalista con la realidad y que se reflejará en la escritura del filme, sino en el trato de los sujetos que aparecen en el mismo. Así la presencia de la cámara ante los eventos, el punto de vista del camarógrafo, la selección de tomas y el orden de la edición terminan convirtiéndolo en una narración.

Por otra parte Eisenstein en ‘Una aproximación dialéctica a la forma del filme’, capítulo de Teoría y técnica cinematográfica, inicia citando a Goethe: *“En la naturaleza nunca vemos nada aislado, sino que cada cosa esta en conexión con algo mas que esta delante suyo, a su lado, debajo o encima”* ¿Que nos dice con esta cita? Tal vez, que la realidad no esta aislada de la ficción, y que estas construcciones filmicas están unidas en diversos aspectos que tal vez el inconsciente del productor genera. Eisenstein nos refiere que para Marx y Engels, el sistema dialéctico no es más que la reproducción consciente de la sustancia dialéctica de los hechos externos del mundo. Habla refiriéndose a la creación artística, exponiendo que la proyección del sistema dialéctico de las cosas en el cerebro, es la creación abstracta que el proceso de pensamiento produce: métodos dialécticos de pensar, materialismo dialéctico; y también la proyección del mismo sistema de cosas a crear concretamente. Al dar forma produce arte.⁶³

Martine Joly, en ‘La interpretación de la imagen’ al referirse a la realidad que representa la fotografía fija y mencionando que *“las fotos mas bellas son las que no se hacen”* recuerda a Wolfgang Iser que señala que la dicotomía ficción/realidad resulta insuficiente para definir la ficción, que *“en vez de ser lo contrario de la realidad, nos hace partícipes de algo relacionado con ella”*⁶⁴.

⁶³ EISENSTEIN, Sergei M. *Teoría y técnica cinematográfica*. Ediciones Rialp. S.A. Madrid 2002 p.14 y 15

⁶⁴ JOLY, Martine., *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México. 2003. p. 144.

Renov cita en uno de sus trabajos a Errol Morris quien señala que los cineastas son responsables de que el cine documental llegara a pensar que había desarrollado una formula garantizada de representación ‘directa’ y no mediada de la realidad cuando se refiere al ‘cinema verite’ el cual según sus apreciaciones.. *“ha hecho retroceder al cine documental veinte o treinta años. Consideran al documental como una sub-especie de periodismo...No hay ninguna razón por la que los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la marca de quienes los realizan. La verdad no viene garantizada por el estilo o expresión, no viene garantizada por nada”*⁶⁵

Al ubicarnos en la noción de ‘verdad’ tan discutida en el campo del documental el historiador de arte Ernst Gombrich aborda este concepto en la pintura al declarar que *“una imagen no podía ser ni verdadera ni falsa toda vez que no se correspondía ni con una declaración ni con una proposición, pero que existía, no obstante, una verdad en el arte, mas propensa a la relación esperada entre la pintura y su leyenda que al contenido de la misma pintura”*⁶⁶. Este concepto es aplicable al cine. Aquí pone de manifiesto la existencia de contratos de comunicación que determinan nuestras expectativas. Ocurre lo mismo con la imagen mediática cuya expectativa de verdad como coherencia entre el discurso verbal y el discurso visual varía según la emisión. Cuando se acusa a la imagen de ‘mentir’ podría tratarse de la ruptura del contrato de comunicación, como en el caso del periodista que no comprueba sus fuentes.

Pero hasta hoy todas las discusiones sobre el caso continúan manteniendo al documental en tela de juicio. Para ejemplo Jean Louis Comolli sostiene que *“una consecuencia automática de todas las manifestaciones que moldean el documento filmico es un coeficiente de „no-realidad”; una especie de aura ficcional se agrega a los eventos y hechos filmados. Desde el momento en que se convierten en película y se sitúan en una perspectiva cinematográfica, todos los documentos filmicos adoptan una realidad*

⁶⁵ RENOV, Michael (1993) *“Theorizing Documentary”* (e.) Routledge/AFI, Londres, y Nueva York p.3-7. p 127

⁶⁶ GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion*, Londres Phaidon, 1960. Traducción al castellano: *Arte e ilusión*, Madrid, debate, 1998.

*filmica que, o bien añade o sustrae algo a su particular realidad inicial (...) en ambos casos falsificándola ligeramente y atrayéndola al lado de la ficción”*⁶⁷

Este tipo de actitud de radical desconfianza ante la capacidad del documental para cumplir con la verdad, está presente también en la línea crítica anglosajona post estructuralista de los años 90. Para muestra estas palabras de Michael Renov en la introducción de su influyente antología ‘Theorizing documentary’: *“El documental comparte el estatus de todas las formas discursivas y emplea muchos de los métodos y recursos de su oponente, el cine de ficción (...) Todos los fonemas discursivos, el documental incluido, son, sino ficcionales, si al menos fictivos, en virtud de su carácter trópico (...) La diferencia de ficción y no ficción es, hasta que punto puede considerarse el referente del cine documental, como un fragmento del mundo arrancado de su contexto, en vez de cómo algo fabricado para la pantalla. El mismo hecho de arrancar y recontextualizar elementos profilmicos es un acto de violencia.”*⁶⁸ Los planteamientos divergentes sobre el documental han llevado a los estudiosos del mismo a crear manifiestos rigurosos o ‘votos de castidad’ para la realización; tal es el caso de Dogma 95, en el que se postulan normas estrictas para llevar a cabo este tipo de obras.

3.2 Roberto Rosellini y el cine como instrumento didáctico.

“La crisis de hoy no es únicamente crisis del cine, sino también crisis de la cultura. El cine, medio de difusión por excelencia, ha tenido el mérito de hacer palpable esta crisis, ponerla en evidencia. Por esto quiero retirarme de la profesión y pienso que tengo la obligación de prepararme -con toda libertad- para replantearlo todo desde el principio, para volver a retomar el camino a partir de bases

⁶⁷ PLANTIGA, Carl. (1997) “Rhetoric and representation in nonfiction Film: Two Approaches” en David Bordwell y Noël Carroll(eds). University of Minnesota Press, Minneapolis.

⁶⁸ RENOV, Michael (1993) “Theorizing Documentary” (e.) Routledge/AFI, Londres, y Nueva York p.3-7. p 127

completamente nuevas”⁶⁹ Este texto de Rossellini puede considerarse el punto de partida de una importante investigación metodológica que replantearía algunos fundamentos del lenguaje cinematográfico tradicional.

El año 1963, cuando había cumplido 57 años de edad, el cineasta Roberto Rossellini decide abandonar el cine para dedicarse a experimentar las posibilidades didácticas de la televisión. Quería configurar una amplia enciclopedia televisiva como instrumento de educación a partir de la imagen. Rossellini anunció sus intenciones en un acto organizado por la revista *Filmcritica*, en la librería Einaudi de Roma. Su conferencia, que fue reproducida posteriormente en el número 131 de la revista italiana, era una auténtica declaración de principios.

A mediados de este siglo, cuando la cultura de la imagen se encontraba plenamente desarrollada, Rossellini cuestionó sus propias raíces y abrió el camino de una interesante reflexión de carácter ontológico sobre la misma naturaleza del cine. Rossellini se preguntaba por qué el cine sólo había articulado sus esfuerzos hacia el espectáculo y no hacia el conocimiento humano. Para Rossellini, el cine había entrado en un período de crisis porque había puesto de manifiesto la crisis de la cultura, consecuencia a su vez de la crisis de su manifestación más importante: el arte. Rossellini consideraba el arte como la expresión más elevada de una civilización, como el factor que permitía aproximarse con más exactitud a la condición del hombre en el mundo. Cuando una civilización entraba en crisis el arte moría.

Rossellini creía que ontológicamente el cine estaba destinado a convertirse en el arte de nuestro siglo. El cine había realizado tentativas, pero nunca había conseguido desarrollar esta función. La estructura industrial del cine había operado contra la idea de liberación del hombre a partir del arte.

Durante muchos años la función del cine había sido la de actuar de instrumento publicitario de la sociedad de consumo, como vehículo de vulgarización social.

⁶⁹ ROSSELLINI, Roberto. «Conversazione sulla cultura e sul cinema» a *Filmcritica*, n.º 131. Marzo, 1963. Páginas 131-143. (Reproducido en Edoardo Bruno. Ed. R. R. Roberto Rossellini. *Quaderni di Filmcritica*. Bulzoni. Roma, 1979. Págs. 29-34).

Consideraba que a partir del momento en que se impuso masivamente la televisión, esta ocupó dicha función y el cine se dedicó a estimular la irracionalidad, jugando con los instintos más primarios del espectador. Rossellini continuaba afirmando en su conferencia en la librería Einaudi de Roma: *“Ningún film, ni ninguna obra literaria, plantea los temas que preocupan de manera concreta a la nueva humanidad, por este motivo no se ha encontrado un nuevo sentido dramático. Por eso digo que considero necesario examinar otra vez cada cosa desde sus orígenes, hacer como el maestro de escuela elemental que intenta explicar de la manera más simple y lineal los grandes hechos de la naturaleza y la historia”*⁷⁰

Treinta años después que Rossellini planteara su renuncia al cine, su teoría ha cobrado una vigencia inusitada. Su utopía -ya que a pesar de llevarse, como veremos, a la práctica, se estrelló contra los caminos seguidos por la televisión de consumo, tiene actualmente una gran validez como instrumento para poner en duda los mecanismos que rigen la cultura de la imagen y como alternativa contra la cada vez más preocupante contaminación audiovisual que nos invade. Rossellini con sus obras didácticas -nueve producciones televisivas, dos cinematográficas y sus textos teóricos recogidos en numerosos escritos, entrevistas y en tres ensayos, propone un regreso a la inocencia en la que la cámara cinematográfica debe observar las cosas del mundo real, de manera parecida a como un niño observa la realidad de su entorno. El director partía de la observación del mundo. Esta actitud era contraria a cualquier forma de búsqueda estética y a una toma de posición personal que reconstruyera otra realidad diferente a la observada.

Rossellini se propuso una metodología de la visión basada en una nueva definición de la realidad y de los instrumentos válidos para atraparla y reconstruirla. Rossellini no proponía ninguna ruptura radical con su método cinematográfico anterior, con el que destruyó las reglas clásicas de la dramaturgia y abrió el cine a los conceptos de espera y de revelación. Sus trabajos cinematográficos anteriores, especialmente en

⁷⁰ *Ibidem.*

los cuatro films realizados con Ingrid Bergman, fueron bautizados por la crítica francesa como la antesala de la modernidad.⁷¹

Para Rossellini, mostrar significaba reconstruir el tiempo necesario de los acontecimientos para descubrir su razón profunda. El film se convertía, de esta forma, en una prolongación de la mirada, una incitación a ver más allá de la realidad material exterior. Rossellini solamente mostraba, no demostraba. Este hecho y su concepción de la realidad como unión entre una realidad exterior con otra realidad interior de carácter espiritual, acarrió las críticas de algunos sectores, que consideraban sus films como una traición a las bases del neorrealismo y como una forma de escapismo. Un ejemplo representativo son las críticas del teórico italiano Guido Aristarco, que ocasionaron un fuerte debate con el teórico francés André Bazin. Aristarco definió de esta forma el cine de Rossellini como la reflexión sobre el poder de la imagen, un instrumento transmisor de ideas, que le llevó a renunciar a toda posición estética y le abrió un terreno de investigación hacia una concepción radical de la imagen como instrumento de información. Sobre este aspecto, el teórico francés Raymond Bellour considera que en su cine didáctico, Rossellini substituye la oposición entre los elementos documentales y los elementos de ficción, por una dialéctica entre el conocimiento y la ilusión. Rossellini reconoce en su cine didáctico que el conocimiento no es un objeto sino un proceso, del que es preciso restituir todos sus significados.⁷² El camino marcado por este proceso y la tensión del conocer real, con la ilusión de conocer, son los dos factores que permiten que el cine didáctico de Rossellini avance.

La teoría de Rossellini sobre la información a partir de la imagen tiene sus raíces en un texto pedagógico del siglo XVIII, escrito por el pensador checo Jan Amós Comenius, '*Didáctica magna*'. En dicho texto, Comenius considera que la dificultad para aprender proviene del hecho que las cosas no se enseñan a los alumnos por visión directa sino mediante aburridísimas descripciones. Enseñar mediante la descripción dificulta que el alumno pueda fijar las ideas en el intelecto. Comenius argumentaba que

⁷¹ RIVETTE, Jacques. «Lettre sur Rossellini». *Cahiers du cinéma*. Núm. 46. Abril 1955. (Págs. 14-24).

⁷² BELLOUR, Raymond «Le cinéma, au-delà». Texto recogido en el libro R. Rossellini. Ed. *Cahiers du cinéma/La cinémathèque française*. París, 1990.

en las sociedades primitivas sin instituciones educativas, en las que la educación partía de la experiencia, la evolución había sido más importante que en las civilizaciones que utilizaban métodos descriptivos. Comenius reivindicaba el método de conocimiento a partir de la experiencia. Reclamaba la visión directa de las cosas que ayuda en gran medida al desarrollo del hombre y al de la sociedad, otorgando más calidad y cantidad de saber.⁷³

En este punto vale mencionar, la forma en que el cine de ficción, al tomar aspectos de la realidad para su constructo, está ofreciendo experiencias de aprendizaje a través de estos fragmentos, que permiten referenciar diversas formas de vida, de cultura e inclusive de los modos de producción fílmica de un tiempo determinado. Así, cuando Rossellini colocaba su cámara delante de la realidad, aplicaba la idea de la visión directa del mundo como método de conocimiento. La idea rosselliniana de ‘imagen esencial’ no era más que una actualización de la ‘visión directa’ de Comenius. Rossellini, se plantea las cosas desde un principio, parte de la esencia de la imagen, recupera la inocencia y abre al cine hacia nuevos caminos.

En cuanto al lenguaje cinematográfico, Rosellini se adelanta al neorrealismo al comprender que los temas sociales del neorrealismo deberían dar paso a los problemas individuales que él planteó en sus películas de la segunda época, mismas que realiza con Ingrid Bergman como protagonista.

Pero ante otro tipo de realidades filmadas que generan un conocimiento descarnado de tiempos brutales y ante los problemas a los que se enfrenta el cineasta en el caso de la documentación de imágenes barbáricas y su reconstrucción, como en el caso del holocausto realizado por los nazis, en donde las elipsis y su propia retórica funcionan como garantía del horror al adoptar la forma del documental, Martine Joly expone *“aquí ha de añadirse la fuerza de las propias imágenes que ningún relato puede sustituir para evocar el suplicio. Hay relatos más horribles, sin duda, pero no cabe recordar infamia más absoluta que la visión de esos cuerpos desnudos y torturados. Nadie de nosotros lo sabe, por eso los propios revisionistas ni siquiera se dan cuenta de*

⁷³ COMENIUS, Jan Amos. *Didáctica Magna*. Akal Bolsillo. Madrid, 1986

que su propia negación se convierte en prueba”⁷⁴ En los últimos años el cine mexicano ha realizado diversas producciones de cine de ‘ficción’ que muestran el estado en el que se encuentra en el país; las ejecuciones, la tortura y todo tipo de violencia imaginable impresa en un argumento muestran representaciones de la realidad que son vívidas reconstrucciones de un momento histórico deleznable.

Sobre el punto de la reconstrucción en el cine documental, vale la pena recordar a Joris Ivens, quien en entrevista realizada en París por Marcelo Céspedes y publicada en la revista ‘Estudios Cinematográficos’ No.9 menciona.... *“La reconstrucción hace ya 50 o 60 años que se discute todo el tiempo. Espero que esto acabe algún día porque para mí no es tan complicado. Tampoco lo era para Roberth Flaherty, el gran cineasta documentalista, el padre de todos nosotros. Fue difícil para la escuela de Vertov de la Unión Soviética, y también para sus sucesores. Como soy viejo he podido tener muchas discusiones con Vertov en Moscú. Éramos antagonistas. Como artista y militante he aprendido por la práctica que debo reconstruir. He visto que es necesario algunas veces para el documental entrar en la reconstrucción. No es una intención de Flaherty o mía, es la necesidad de nuestro oficio. Creo que el tema de la reconstrucción parte de una idea falsa”*.⁷⁵

Es aquí donde me refiero a la dialéctica y retórica del estudioso del cine, estas palabras de Ivens, y recordando los postulados de Flaherty, inducen a la idea de que el que produce el documental lo hace de manera espontánea, no calculada, dejando que los hechos se desarrollen frente a sí. Esa reconstrucción o armado de fragmentos de la vida real o de su representación no son el objeto primordial. El mismo producto lo pide, lo va señalando por la propia cronología de los hechos mostrando sus fragmentos de realidad sin que esto merme o disminuya su legitimidad, aun con la visión propia del documentalista. Esto puede aplicarse a esos fragmentos documentales que encontramos en el cine de ficción y que son préstamos legítimos para dar sentido a una obra determinada, en este caso un filme.

⁷⁴ JOLY, Martine, *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México. 2003. p. 144.

⁷⁵ CESPEDES, Marcelo. *Ganarle la batalla a la realidad. Entrevista con Joris Ivens*. Revista Estudios Cinematográficos, Documental. Centro de Estudios Cinematográficos UNAM, México 1997 p.51

Según Pareyson, *“puede observarse como el arte se alimenta de toda la civilización de su época, reflejada en la inimitable reacción personal del artista, y en ella pueden estar actualmente presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época, los ideales y las tradiciones, las esperanzas y las luchas de una etapa histórica”*⁷⁶ Basándonos en esta premisa podemos considerar que el cine de ficción refleja y por lo tanto documenta realidades espacio-temporales.

Así el arte no está hecho tan solo de abstracción, el arte es también un espejo de la realidad, sea esta realidad el entorno o el espíritu del autor mismo. Esta delgada línea que en el arte hace difusas la unión entre la ficción y la realidad, en el cine se encuentra presente, aunque lo terrible y catastrófico también puede ser representado por el arte. Por otra parte para Eisenstein la belleza era verdad y constituía un carácter fundamental de la realidad. De ahí el famoso lema *“lo verdadero, lo bueno y lo bello convergen”*. Señalaba, así mismo que la ciencia consiste en crear teorías, es decir modelos imaginados, estructuras teóricas, analogías, alegorías, símiles y significados posibles de las realidades que nos circundan. Todo esto liga a la ciencia con el arte.

Entonces la teoría de la interpretación desde una concreta y personal historicidad debe llevarnos de alguna manera a interpretar desde la epistemología, a la ficción, y encontrar en ella aspectos documentales que nos hablen del hombre y de su tiempo.

Según Hospers, *“el arte es la avenida mas grande hacia el conocimiento, mas elevado de que dispone el ser humano, conocimiento imposible de alcanzar por cualesquiera otros medios”*⁷⁷ entonces si el cine es arte y el cine refleja obra y pensamiento del hombre, es en sí un documento, independientemente de que en el arte ficcional se inserten aspectos documentales o de la realidad, entonces el cine es también conocimiento.

⁷⁶ PAREYSON, L. *Estetica, Teoria della formativita*, Bolonia. Paidos, Barcelona 1992, p.82

⁷⁷ HOSPERS, J. *“Philosophy of art”*, en *Enciclopedia Britanica*. Ed. 1979, p.51.

Michael Rabiger en la conferencia dictada en la segunda edición del seminario internacional de cine documental Escenarios de Fin de Siglo: Nuevas Tendencias del cine Documental, realizado en noviembre de 1998 menciona al respecto: *“No estoy seguro de que los documentales deban encontrar respuestas. Yo creo que lo que deben hacer es revelar los estados: los estados de la mente, los estados de la vida... Es algo conmovedor y especial el hecho de que seamos la primera generación que dejará tras de sí un historial de nuestras vidas y nuestro pensamiento. Cuando camino por la parte norte de Londres, veo los campos que mis antepasados labraron usando sus caballos y sus carros, las chimeneas que limpiaban, los ladrillos con que hacían sus cabañas, y sin embargo no tengo nada de ellos, no conozco nada de ellos excepto sus edades, sus nombres y las casas en donde vivían. En el futuro la gente tendrá nuestros anales, historiales de nuestras mentes. Es importante que se archive la manera en que pensamos y sentimos, para que en 10, 50 ó 200 años podamos saber de dónde venimos.”*⁷⁸

3.3 Cuando la ficción nos acerca a lo real.

“Cualquiera que sea la voluntad de inventar una ficción, una película es siempre el documental de su propio rodaje”.

Roberto Rosellini

Pongamos a tres personas sentadas en una habitación: cada una de ellas tendrá un punto de vista diferente de las otras dos, aunque las tres se encuentran dentro del mismo campo real, cada punto de vista es diferente y real para cada una de ellas. ¿Son tres realidades o es una sola realidad vista desde diferentes puntos de vista? ¿Si esta es una realidad fragmentada? ¿Podemos descalificar como real uno de estos puntos de vista o fragmentos?

⁷⁸ RABIGER Michael, conferencia dictada en la segunda edición del seminario internacional de cine documental Escenarios de Fin de Siglo: Nuevas Tendencias del cine Documental, realizado en noviembre de 1998

Para centrarnos en este juicio sobre si los aspectos documentales en el cine de ficción pueden considerarse aspectos de la realidad, retomemos el concepto para no dejar hilos sueltos.

Realidad; (del latín *realitas* y éste de *res*, ‘cosas’) significa en el uso común ‘todo lo que existe’. De un modo más preciso, el término incluye todo lo que es, sea o no perceptible, accesible o entendible por la ciencia y la filosofía o cualquier otro sistema de análisis.

Por otra parte se denomina ficción a la simulación de la realidad que realizan las obras literarias, cinematográficas, de historietas o de otro tipo, cuando presentan un mundo imaginario al receptor. El término procede del latín *fictus* (‘fingido’, ‘inventado’), participio del verbo *fingere*.

Para hablar del cine de ficción y poder encontrar los aspectos documentales que este puede incluir y que son el motivo de este estudio, vale la pena remitirse a gran parte de las observaciones hechas sobre el concepto de realidad, para observar de que manera el cine de ficción documenta estos aspectos inmersos en la historia narrada. Estas observaciones sobre el concepto de realidad provienen de los movimientos filosóficos de la Grecia clásica con sus principales exponentes. En la doctrina platónica, la dialéctica se entiende como el proceso intelectual que permite llegar, a través del significado de las palabras, a las realidades trascendentales o ideas del mundo inteligible.

Platón, por ejemplo, desarrolló en sus escritos algunas diferencias básicas en cuanto a lo real y la realidad humana. Vale mencionar que los conceptos ‘real’ y ‘realidad’ epistemológicamente tienen significados diferentes, como veremos mas adelante. Platón en su teoría del conocimiento parte de la distinción entre percepción sensible -doxa-, la cual proporciona un conocimiento relativo de la realidad, y conocimiento científico y racional -episteme-, que se adentra en el verdadero ser de las cosas: las ideas. Gracias a las ideas, que actúan como principios ontológicos y epistemológicos, las cosas son y pueden ser conocidas. La Doxa, es un saber no fundamentado, se obtiene espontáneamente, es asistemático, se mueve en el ámbito de la verosimilitud, es acrítico. Esa era la opinión. La epísteme es un saber fundamentado, requiere esfuerzo y reflexión, es sistemático, pretende instalarse en la verdad.

Casi dos mil años después, Descartes hace un replanteamiento a los postulados establecidos a partir de lo que llamó ‘duda metódica’, que suspende el juicio ante todo aquello que no se presente al espíritu con la claridad y distinción necesarias para ser considerado evidente, y busca así el camino hacia una ‘verdad apodíctica’ (que vale de un modo necesario), independiente de la tradición y la autoridad. Descartes cuestiona las apariencias sensibles, e incluso las verdades matemáticas. Sin embargo, logra encontrar esta verdad apodíctica en el hecho mismo de la duda, ya que no puede dudar de que está dudando -en otros términos, -pensando- basado en el aforismo "cogito ergo sum": pienso luego existo.⁷⁹

Por otra parte el concepto hermético proviene de la hermenéutica, nombre que debe a Hermes Trismegisto, quien funda una escuela en Egipto, dejando para la historia el concepto de lo hermético como aquello que solo se revela a un grupo de militantes de una doctrina cualquiera, la hermética en este caso. Hermetismo es, por lo tanto, lo secreto, lo no revelado, lo cerrado o encerrado, lo no accesible ni público, lo oculto e incluso, lo que está –por mágico o irrazonable- más allá de la simple comprensión. Así, la hermenéutica, comprende el estudio del significado de cualquier símbolo oculto detrás de algo, principalmente de la palabra y, con ello, intenta la exégesis de la razón misma sobre el significado.

Un sinónimo parcial de la hermenéutica es la exégesis (del griego *exegeisai*, ‘explicar, exponer, interpretar’). Evémero de Mesene (Siglo IV a. C.) Realizó el primer intento de interpretar racionalmente las leyendas y mitos griegos reduciendo su contenido a elementos históricos y sociales (evemerismo). En el siglo VI a.C. Teágenes de Regio intentó una empresa parecida para interpretar mitos y leyendas de forma alegórica y extraer su sentido profundo. Heidegger introduce nuevos derroteros en la hermenéutica al dejar de considerarla únicamente como un modo de comprensión del espíritu de otras épocas y pensarla como el modo fundamental de situarse el ser humano en el mundo: existir es comprender.

⁷⁹ PARDO, Rubén 2000. *Verdad e historicidad. El conocimiento científico y sus fracturas. La posciencia. el conocimiento científico en las postrimerías de la modernidad. Esther Díaz (editora). Buenos Aires. Argentina: Editorial Biblos.*

Entre las estructuras básicas de la comprensión encontramos:

- Estructura de horizonte: el contenido singular y aprendido en la totalidad de un contexto de sentido, que es preaprendido y coaprendido.
- Estructura circular: la comprensión se mueve en una dialéctica entre la precomprensión y la comprensión de la cosa, es un acontecimiento que progresa en forma de espiral, en la medida que un elemento presupone otro y al mismo tiempo hace como que va adelante.
- Estructura de diálogo: En el diálogo mantenemos nuestra comprensión abierta, para enriquecerla y corregirla.
- Estructura de mediación: la mediación se presenta y se manifiesta en todos los contenidos, pero se interpreta como comprensión en nuestro mundo y en nuestra historia. Esta última estructura nos permite a través de los contenidos cinematográficos comprender nuestro mundo e historia a través de simbolismos que pueden encontrarse tras la palabra o en la palabra misma.

En el estudio de los mitos es crucial el momento de la hermenéutica, de la interpretación. Son múltiples los modelos interpretativos; estructuralista, funcionalista, fenomenológico, comparativo, alegórico o evemerista. La interpretación alegórica supone que tras la corteza literal de los mitos se esconde un sentido moral y la expresión simbólica del conflicto entre las fuerzas de la naturaleza.

Durante el Renacimiento, la humanidad logró el instrumental que demostró la paralogía implícita en el geocentrismo, en este caso; el concepto de realidad se modificó, mientras que su soporte: Lo Real, era o es algo absoluto. De este modo muchas veces la realidad se confunde con "Weltanschauungen" o cosmovisiones⁸⁰.

⁸⁰ Una *cosmovisión* es el conjunto de opiniones y creencias que conforman la imagen o concepto general del mundo que tiene una persona, época o cultura, a partir del cual interpreta su propia naturaleza y la de todo lo existente. Todos los productos culturales o artísticos serían a su vez expresiones de la cosmovisión que los crease; Sin embargo, una cosmovisión no es una elaboración filosófica explícita ni depende de una; puede ser más o menos rigurosa, acabada e intelectualmente coherente. Los sistemas filosóficos, religiones o sistemas políticos pueden constituir cosmovisiones, puesto que proveen un marco interpretativo a partir del cual sus adherentes y seguidores elaboran doctrinas intelectuales y éticas. Ejemplos son el judaísmo, el cristianismo, el Islam, el socialismo, el marxismo, el cientificismo, el humanismo o el nacionalismo. Las cosmovisiones son complejas y resistentes al cambio; pueden, por lo tanto, integrar elementos divergentes y aún contradictorios. La afirmación intransigente y autoritaria de la propia cosmovisión es el fundamentalismo.

El concepto científico de realidad parte precisamente de las hipótesis que han presentado los pensamientos filosóficos clásico y moderno, con base en que la percepción del mundo o realidad exterior, es fragmentaria, primero por las limitaciones de los sentidos y segundo, porque a las personas no les es posible captar los objetos en su esencia. El pensamiento científico preguntaría entonces, ¿cuál es la esencia de los objetos? El conocimiento científico se sustenta en lo medible, lo cuantificable, y en ese camino avanza su método. Para la ciencia, la realidad es sólo aquella que permite la observación mediante un sistema de registro que se adapte a las leyes que ésta misma propone. Sin embargo, el propósito del pensamiento científico es avanzar más allá de lo medible o tangible, lo que Descartes llamo experiencia sensible. Las últimas teorizaciones en matemáticas, física y astronomía, muestran una apertura a pensar el universo desde lo abstracto, por lo que el sistema de registro sólo es útil en la medida que permite conceptualizar un fenómeno determinado acercándose a él por pautas de descripción, aunque no se logra una experiencia ‘cercana’ a éste.

Esta manera de ‘conocer’ la realidad está basada particularmente en el método científico. A este respecto Bunge y Ardila, formulan unos principios filosóficos tácitos en la investigación científica, que involucran el concepto de realidad.

A. Principios ontológicos (metafísicos): sobre el mundo

-El mundo existe por sí mismo (esto es, haya o no investigadores).

-El mundo esta compuesto exclusivamente de cosas (objetos concretos).

-Las formas son propiedades de las cosas (no ideas existentes por sí mismas).

-Nada surge de la nada y nada se reduce a la nada.

-Hay distintos niveles de organización: físico, químico, biológico, social y tecnológico.

-Todo sistema, salvo el universo, se origina por agrupación o formación de sistemas, y a su vez, es un subsistema de algún otro.

B. Principios gnoseológicos descriptivos: sobre conocimiento humano del mundo.

-Podemos conocer el mundo (la realidad), aunque sólo parcial, imperfecta y gradualmente.

-Todo acto de conocimiento es un proceso en el sistema nervioso de algún animal.

-Los seres humanos sólo pueden conocer dos tipos de objetos: los entes materiales (cosas concretas) y los conceptuales (conceptos, proposiciones y teorías).

-Un animal puede conocer una cosa únicamente si una y otra pueden estar unidos por señales que el primero pueda detectar y decodificar.

-Hay distintos modos de conocimiento: por percepción, por concepción y por acción; y se combinan de diferentes maneras en múltiples investigaciones.⁸¹

Existe entonces una similitud notoria entre el modelo psicoanalítico y el modelo científico del materialismo emergentista, en cuanto a que ambos admiten la preexistencia de las cosas en una realidad, digamos, física, en la que se agrupan una serie de objetos o cosas, conformando niveles de organización (primer sistema de señales) que, articulados aun más complejamente, conformarían una realidad simbólica (segundo sistema de señales), humana a partir de la articulación de esa realidad física.

Tomas Maldonado reflexiona sobre la controversia existente en el ámbito de las comunicaciones y la psicología y señala: “...*existe una dura controversia entre la tesis de que existe un mayor o menor realismo en los sistemas de representación, y la idea de que esto no importa, debido a que la relación de una imagen ilusoria con la realidad es siempre y de todas maneras el resultado de una operación de codificación y decodificación por parte del observador. En la primera tesis se aduce que como no existe el "ojo inocente", todo lo que el ojo ve no es otra cosa que una invención mentirosa suya. La segunda propuesta, más discreta, insiste en que uno no puede considerarse como constructor del propio mundo, en lo que representar es sólo*

⁸¹ BUNGE, M. y ARDILA, R. *Filosofía de la psicología*. Barcelona: Ariel, 1988.

*representarse y llevaría a la imposibilidad de proponer un realismo, o siquiera hablar de un menor o mayor realismo”.*⁸²

Esta crítica al modelo científico -de que toda la realidad no es otra cosa que una construcción mentirosa de los sentidos-, lleva implícito un problema básico: pensar que todo es subjetivo. Esto, como se puede ver, está en total desacuerdo con la posición psicoanalítica y científica en cuanto que niega la existencia de las cosas por sí mismas. Indudablemente se caería en un idealismo extremo. Si bien el pensamiento científico no ‘acepta’ aquello de lo cual no puede tener un acercamiento sistemático, siempre trata de mejorar su método de conocimiento para poderlo aprehender.

Ya en la época moderna, Freud formula una teoría nueva que, siguiendo los parámetros científicos, propone una visión diferente al respecto. Así, en cuanto a la visión psicoanalítica sobre el concepto de realidad, según el diccionario de psicoanálisis de Laplanche y Pontalis, el concepto de realidad es “*un término utilizado frecuentemente por Freud para designar lo que, en el psiquismo del sujeto, presenta una coherencia y una resistencia comparables a las de la realidad material; se trata fundamentalmente del deseo inconsciente y de los fantasmas con él relacionados*”.⁸³

La teoría general sobre el concepto de realidad en Freud surge con la concepción del aparato psíquico, en el cual se da un proceso de desarrollo a partir del nacimiento del ser humano. Para ello, Freud propone la existencia de tres instancias psíquicas que interactúan entre sí, dando lugar a todas las relaciones del sujeto con el mundo y consigo mismo, ellas son: Yo, Ello y Súper-yo. “*un individuo es ahora para nosotros un ello psíquico, no conocido e inconsciente, sobre el cual, se asienta el yo, desarrollado desde el sistema preconscious como si fuera su núcleo*”⁸⁴

⁸² MALDONADO, Tomás. *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa, 1994. p. 38

⁸³ LAPLANCHE, J. Y PONTALIS, J. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor, 1974.

⁸⁴ FREUD, Sigmund. *Obras completas: La Negación*. V.19. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1980

La relación que establece el aparato psíquico con la realidad, es posibilitada por el lenguaje, en la medida en que el sujeto pueda realizar un ‘encaje cultural’ (proceso de sujetación en Freud), es decir, una construcción del yo a partir de las instituciones sociales. Por el contrario, el ello permanecerá siempre como una instancia que, ajena a la ‘realidad social’, recibe sus influencias. Así, habría pues una diferencia sustancial entre el ello y la realidad, ya que el primero, como núcleo filogenético esencial, es base natural del sujeto, mientras la segunda es una construcción, sobre lo real, a partir del lenguaje, a partir de lo simbólico. Esta es una posición continuista con respecto a la realidad.

El ello, según Freud, constituye lo más natural del ser humano. Es aquella instancia donde se concentran las pulsiones. Lo real constituye para Freud, el mundo de las cosas (físicas, químicas), por lo tanto, el hombre como ser natural posee en sí eso real, fuente de sus pulsiones (el ello). Para Lacan por el contrario, el ello constituye lo real en la medida que no puede ser simbolizado.

Freud al referirse a la vocación catártica del arte señala en 1913: *“Las neurosis muestran por una parte concordancias llamativas y profundas con las grandes producciones sociales del arte, la religión, la filosofía, y por otra parte aparecen como deformaciones de ellas. Uno podría aventurar la afirmación de que una historia es una caricatura de una creación artística”*⁸⁵

En su libro Freud y la psicología del arte, Teresa del Conde hace referencia a la forma en que a través del psicoanálisis Freud clarifica algunos de los ‘enigmas’ en torno al arte en relación a la libido, y señala que... *“las reacciones artísticas resultan ser formaciones sustitutivas que nacen de tendencias libidinales encauzadas a metas desviadas de su satisfacción originaria. Así se realiza el susodicho retorno de la realidad a lo reprimido, que solo la obra de arte es capaz de realizar. El trayecto desde la realidad al inconsciente es pues circular, ya que de esta instancia partieron impulsos originarios que –sometidos a un proceso dinámico en el que interviene una rica constelación de factores- coadyuvieron a la realización de la obra de arte.... una aportación mas y quizás la mas importante, consiste en el énfasis que Freud puso en*

⁸⁵ *Ibidem.*

*dilucidar la verdad histórica oculta en el material mítico. Por mito se entienden aquí no solo las sagas y leyendas que constituyen el arsenal sobre el que se monta la historia de las culturas, sino también la historia que transmite el artista o el literato sobre sí mismo.”*⁸⁶

Uno de los seguidores de Freud, Jacques Lacan, inicia su carrera cuando las ideas de Freud estaban ganando cada vez más espacio dentro del pensamiento francés. Podría decirse que Lacan leyó a Freud desde una exterioridad: psiquiatría, surrealismo y filosofía. En 1964 fundó la Escuela Freudiana de París. Bajo la consigna de un retorno a Freud, replanteó conceptos psicoanalíticos a través del estructuralismo y la lingüística, lo que marca la influencia de Saussure y de la antropología de Lévi-Strauss en su obra. Asimismo, fueron muy importantes para las conceptualizaciones teóricas que desarrolló tras las lecturas de Husserl, Nietzsche, Hegel y Heidegger.

La perspectiva discontinuista de Lacan se funda en la idea de que *"lo simbólico es primero que lo imaginario y lo real, y que éste (lo real) es aquello que en nuestra experiencia regresa siempre al mismo lugar"*, esto implica que lo real es incognoscible, es decir, que no tiene acceso a lo simbólico.⁸⁷

Para Lacan lo humano no es sino hablado por el lenguaje y determinado por su estructura. Estas conceptualizaciones se fundamentan en recorridos lógicos y articulaciones estructurales, principalmente respecto a la noción de ‘realidad’ que significa la realidad del lenguaje, realidad fundamentalmente inconsciente o propuesta por este campo de lo simbólico: *“Por eso hemos pensado ilustrar para ustedes hoy la verdad que se desprende del momento del pensamiento freudiano que estudiamos, a saber, que es el orden simbólico el que es, para el sujeto, constituyente, demostrándoles en una historia la determinación principal que el sujeto recibe de un significante”*⁸⁸

Lacan explica la constitución subjetiva como una estructura dinámica organizada en tres registros y formuló los conceptos de lo real, lo imaginario y lo simbólico para

⁸⁶ DEL CONDE, Teresa. *Freud y la psicología del arte. Debolsillo. México 2006*, p 280,-282

⁸⁷ *Diccionario de psicoanálisis de Elizabeth Roudinesco y Michel Plon.*

⁸⁸ LACAN, J (1988) *Escritos 1. El seminario sobre la carta robada. Argentina: Ed. Siglo XXI* p.5

describir estos tres nudos de la constitución del sujeto. Estos tres registros se hayan atados según la forma de un nudo borromeo y el desanudamiento de cualquiera de los tres provoca el desanudamiento de los otros dos. Fue cuando en 1953, Lacan añade a sus formulaciones la categoría de lo Real, que señala que lo Real es aquello que escapa a la significación, lo que está fuera del orden simbólico.

Lo Real para Lacan no tiene nada que ver con lo que en lenguaje corriente referimos con la palabra realidad. En todo caso, lo Real sería justamente aquello que está excluido de la realidad, lo que carece de sentido, la dimensión de lo que no encaja, de lo que no podemos situar.

Lo que normalmente llamamos realidad sería el resultado de una especie de entrecruzamiento entre lo simbólico y lo imaginario. Tratemos de explicarlo de la siguiente manera: Lo real es aquello que no se puede expresar como lenguaje, lo que no se puede decir, no se puede representar, porque al re-presentarlo se pierde la esencia de éste, es decir, el objeto mismo. Por ello, lo real está siempre presente pero continuamente mediado por lo imaginario y lo simbólico.

Por lo tanto lo que entendemos por realidad es lo que puede ser simbolizado y representado, y que estaría por tanto en el plano de lo Imaginario y lo Simbólico.

Lo simbólico, término que utilizaba para la colaboración lingüística (lenguaje verbal coherente), genera una reflexión a nivel comunitario del conocimiento primitivo del yo y crea el primer conjunto de reglas que gobiernan el comportamiento e integran a cada sujeto en la cultura. Constituye el registro más evolucionado y es el que tipifica al ser humano adulto. Lacan considera que el lenguaje construye al sujeto y el humano padece este lenguaje porque le es necesario y le aporta a cada sujeto una calidad heurística (con el lenguaje simbólico se piensa, con este lenguaje se razona, con tal lenguaje existe comunicación -simbólica- entre los humanos).⁸⁹

Dentro de la cultura occidental, se olvida de que la realidad, en el sentido lacaniano, no tiene muchas posibilidades de sobrevivir estable. Si a nivel estadístico observamos todas las ideas que hoy en día consideramos erróneas y que en tiempos pretéritos se dieron por hecho como realidad, (que el mundo era plano, por ejemplo)

⁸⁹ *Ibidem.*

podemos deducir que, en tiempos futuros, la humanidad considerará errónea una buena parte de lo que hoy consideramos verdadero. Sin embargo esas teorías nos hablan de la realidad en cuanto a la percepción que nuestros ancestros tuvieron del mundo, tal y como el cine de ficción del pasado nos habla hoy de la percepción de los viejos productores de cine. Aquí recuerdo a Méliès y sus películas ficcionales como “Viaje a la luna” en la que su visión es hoy aún siendo un filme de ficción, un documento importante de la visión extraterrestre de hombre de hace un siglo así como de su imaginario y sus modos de producción. Volvemos aquí al aspecto que documenta la producción.

La fantasía, nos dice Lacan, es una *construcción de la realidad* desde el deseo. Es decir, que *la fantasía* no es una forma de escapar a la realidad, sino, por el contrario, una forma de posibilitarla. Solo podemos acceder a la realidad desde el lenguaje y necesitamos una *fantasía* desde la que elaborar la ficción que nos permita simbolizarla. La realidad se sostiene, en algún sentido, desde *la fantasía*, ya que a partir de esta nos construimos como sujetos. El problema no es perder *el principio de realidad* sino ganarlo saliendo de este *pasaje por la locura* que surge en el tránsito de la constitución de nuestra subjetividad. Este proceso hay que decirlo, no está vinculado a una determinada sociedad, a una contingencia histórica, ya que tiene un carácter estructural en cuanto que somos seres parlantes. Lacan lo señala al proceder al análisis de un discurso, en este caso lo aplicaremos al discurso cinematográfico “*Busquemos pues la pista de su huella allí donde nos despista*”⁹⁰

Lo que hacemos siempre, por tanto, es integrar las *identificaciones imaginarias* en la *identificación simbólica*. Esta *identificación simbólica* es la del *significante amo*, la del *significante* que manda. Sin este *significante*, que actúa como *el Uno*, no podríamos unificar a todos los significantes flotantes. Es un *significante* rígido, necesario, que es el que mantienen nuestra identidad, es decir lo que permanece a pesar del cambio de significantes. Un *significante* es, siguiendo a Lacan, el que representa un sujeto para otros significantes. ¿Qué quiere decir con esto? Quiere decir que *el lenguaje simbólico* sustituye *al mundo natural* y que una palabra se define siempre por otras, no sale nunca de la trama del propio lenguaje.

⁹⁰ LACAN, J (1988) *Escritos I. El seminario sobre la carta robada*. Argentina: Ed. Siglo XXI. p.10

La ideología como conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc. nos permite una narración desde la cual construir la realidad, que no deja de ser una proyección en un *espacio vacío*. La ideología es lo que sostiene la realidad, ya que ésta es su *construcción simbólica-imaginaria*, y nos da una identidad a partir de todo este conjunto de identificaciones. La función precisa de la ideología no es escapar de una realidad, sino construir una realidad (simbólica, imaginaria) desde la que escapar de lo *Real* de nuestro deseo.

En la actualidad, uno de los seguidores de la teoría de Jacques Lacan: Slavoj Žižek, nos presenta otro ángulo del tema realidad- ficción. En su libro, ‘Bienvenido al desierto de lo Real’, además de tratar el tema de la guerra contra el terrorismo lanzada por Bush y llevada a cabo implacablemente por la maquinaria bélica estadounidense, hace un riguroso análisis sobre lo real y su contexto sociopolítico en la estructura mundial, penetra agudamente en el trabajo de duelo de nuestros circuitos inconscientes para pactar con lo real después del impacto inaudito de los atentados del 11 de septiembre de 2001 y del 11 de marzo de 2004, afirmando con contundencia que *“únicamente una política a la altura de la desnudez del poder capitalista realmente existente puede librarnos de los atolladeros del neoliberalismo, el multiculturalismo y la deriva etno-nacionalista”*.⁹¹

El pensamiento de Žižek se proyecta en múltiples espacios del conocimiento, que van de la filosofía al psicoanálisis, de la sociología a la comunicación, de la economía a la política. Analiza y describe el mundo postmoderno, postpolítico o postideológico y reivindica el papel de la ideología, de la política y de la historia. Žižek trata de hacer una síntesis entre el marxismo y el psicoanálisis, refundar el discurso anticapitalista o de izquierda frente al binomio multiculturalismo-neoliberalismo.

Desde el psicoanálisis lacaniano traza una revisión crítica de la teoría marxista de la ideología. El pensamiento del socialismo, -entiende-, debe mirar hacia el psicoanálisis. Žižek describe el mundo sin sustancia de la sociedad postpolítica. La degradación de la realidad a través de soluciones de simulación, de la ‘virtualización’ o digitalización del espacio social y cultural. Una sociedad artificial, donde la administración de las cosas

⁹¹ ŽIŽEK, Slavoj, *Bienvenido al desierto de lo real*. Ediciones Akal, S.A. Madrid 2005

sustituye a la administración de las personas, regulada también artificialmente. Más allá de esa realidad virtual, demanda conocer la realidad de lo virtual.

*“Asistimos, -advierte-, a la „virtualización” del vacío. A una seducción que nace de la dialéctica entre mercados y medios de comunicación, que desplaza la realidad y la sustituye por ensoñaciones paralizantes, por las que circulan los fantasmas y los miedos, pero también las utopías ilusionantes. Se induce y cultiva el victimismo —,la máxima expresión narcisista de la postmodernidad”- como un estadio de debilidad que permite el control a través de las redenciones de las utopías controladas”.*⁹²

Pero nos interesa su concepto de realidad en la representación mediática y cómo Zizek reformula los estudios de Lacan para sacar sus propias conclusiones. En la Revista ‘Página 12’, con el título de ‘La letrina de lo real’, Eduardo Grüner entrevista a Zizek quien al referirse a Lacan y la realidad señala:

“La manera en que yo leo a Lacan es en el sentido que él dice que nuestra percepción de la realidad está condicionada por la fantasía. Así, la fantasía decide lo que es la realidad. Pero tenemos que defender esto de una manera seria: no en un sentido idealista, de que la realidad no existe y que sólo soñamos. La realidad para Lacan, como para cualquier buen filósofo —y Lacan era un filósofo—, no es lo que está afuera sino lo que uno acepta como realidad. En orden de volver aceptable tal realidad, es necesario incluir algunas coordenadas fantasmáticas. Pienso que es interesante leer las famosas memorias de Primo Levi sobre Auschwitz en su aspecto ontológico: cómo en los momentos cuando estás en el campo de concentración, tu vida civilizada normal anterior se vuelve borrosa, como si no hubiese realmente existido. Y viceversa: en el momento en que se vuelve a la vida normal después de haber estado en el campo de concentración es como si se entrara en una esfera distinta. La lección es que todo lo que realmente pasa no podemos tratarlo al mismo nivel: hay una especie de cortes ontológicos. Cuando algo es demasiado traumático no puedes aceptarlo como realidad, o si aceptas eso como realidad no puedes aceptar tu realidad “normal” como realidad. En ese sentido, la realidad debe ser sostenida por algunas coordenadas fantasmáticas. Y esto es más importante que nunca en nuestros días. Lo que me

⁹² *Ibíd.*

interesa es cómo la ideología no es una gran tesis ideológica, liberal o socialista (en este sentido es posible que la ideología esté en crisis) sino un conjunto de coordenadas fantasmáticas que, aún sin saberlo, determinan nuestra vida cotidiana... Si no se acepta que hay necesariamente una “pizca de lo real” en todo proceso de relación simbólica con el mundo, entonces lo simbólico entero se vuelve siniestro. Esa “inclusión de la distancia” en el propio discurso sirve para darle su lugar a lo real y al mismo tiempo no volverse loco. Parecería que los posmodernos, o los “textualistas” no terminan de entender esto”.⁹³

Zizek utiliza en sus estudios ejemplos extraídos de la cultura popular, desde la obra de Alfred Hitchcock y David Lynch, hasta la literatura de Kafka o Shakespeare, además de problematizar autores olvidados por la academia como V.I.Lenin, y tratar sin remordimientos temas espinosos como el fundamentalismo, la tolerancia, además de la subjetividad y lo políticamente correcto en la filosofía postmoderna.

Una de las preocupaciones de Zizek es elaborar un concepto de *ideología* que supere las limitaciones de las formulaciones elaboradas hasta el momento. Estas consisten básicamente en las consecuencias de un planteamiento de Althusser en el que este no se da cuenta que la ciencia, no se escapa del dominio de la ideología.

Para Zizek la ciencia teórica de la que habla Althusser (en la que incluye el materialismo histórico y el psicoanálisis) es otra *ideología*, un *supuesto saber*. Todo saber es auto referencial y es supuesto desde sí mismo. No se trata de caer en un relativismo, ya que siempre elegimos un saber, pero es una decisión teórica sin garantías. Y un campo interesante desde el que analizar toda ideología es el de la fantasía. *“Podemos, -plantea Zizek-, cambiar hasta cierto punto las identificaciones imaginarias y simbólicas, pero más allá está este resto, el núcleo de nuestra fantasía, lo Real que es causa de nuestro deseo. Y esto –insiste-, se repite y no puede eliminarse. Es, además, lo que constituye nuestro núcleo más íntimo. Por lo tanto nuestra vida puede vivirse como un relato (también en la línea de Paul Ricoeur o Michael Foucault) pero desde unos límites muy precisos”.*⁹⁴ Así mismo menciona que la lectura del

⁹³ GRUNER, Eduardo, entrevista Zizek, Revista “Página 12”, La letrina de lo Real. Ed. FX. Argentina.

⁹⁴ ZIZEK, Slavoj, Bienvenido al desierto de lo real. Ediciones Akal, S.A. Madrid 2005

discurso tiene que ser sintomática, hay que interpretar lo que hay detrás, lo que actúa en silencio.

Sobre la realidad virtual, punto importante en el campo mediático -Zizek señala- “constituye la reducción radical de nuestra experiencia sensorial en toda su riqueza, ni siquiera a palabras, sino a la mínima serie digital del 0 y el 1 que permite o bloquea la transmisión de la señal eléctrica. Por otra parte, este mismo artefacto digital genera una experiencia „simulada” de realidad que llega a confundirse completamente con la „auténtica” realidad. Esto pone en tela de juicio el concepto mismo de „auténtica” realidad. Como consecuencia, la realidad virtual es, al mismo tiempo, la reafirmación más radical del poder de seducción de las imágenes... ¿No es posible que la ideología se encuentre en la creencia misma de que más allá de los límites del universo finito existe una „auténtica realidad” en la que hay que adentrarse?”⁹⁵

Entonces hasta la misma ficción representa ideologías y aspectos de nuestra realidad posiblemente reprimidos o guardados en el subconsciente y que afloran a través del lenguaje y la producción de imágenes, y no solamente esto, en la ficción encontramos nuestros propios yo simbolizados por otros, nuestra imagen en el espejo, una realidad que engloba a la humanidad en sus diferentes aspectos y facetas, manifestaciones de ideologías específicas que van mas allá de aspectos espacio temporales. Imágenes sociales que se representan a través de historias ficcionadas pero que en el análisis del discurso, de la imagen misma hacen aflorar nuestras propias situaciones, historias que al igual que en el documental encontremos fraccionadas. Pero si lo real no es simbolizable y la realidad es esa que construimos con la imaginación y a través del lenguaje, podemos ver en nuestras propias ficciones aflorar aspectos de nuestra más profunda realidad.

A este respecto Zizek se refiere a los dibujos animados (no podría encontrar un ejemplo mas cercano a la ficción y como ésta nos acerca a la realidad), cuando señala: *“Si uno quiere saber cómo es una sociedad determinada, tiene que ir al cine; allí se muestran las tendencias que dominan una época. Tomemos el ejemplo de los dibujos animados ¿Qué imagen de sociedad nos brindan los cortometrajes de Tom y Jerry? Un sistema de competencia exacerbada, seres que se matan unos a otros; un universo*

⁹⁵ ZIZEK, Slavoj, "The Matriz o las dos caras de la perversión" Acción paralela No. 5 Manantial, 1999

extremadamente agresivo, horrible. Esos dibujos describen cruelmente la lucha por la supervivencia y, en cierto modo, son mucho más realistas que lo que se percibe a diario en la realidad, precisamente porque son fruto de la imaginación." ⁹⁶

⁹⁶ ZIZEK, Slavoj. *Lacrimal Rerum. (La felicidad también tiene sus lágrimas) Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Traducción de Ramon Vila Vernis . Barcelona, Debate, Random Mondadori, S.A. 2006 p. 314

CAPITULO IV

MARCO REFERENCIAL

4.1 Inicio del lenguaje cinematográfico como precedente de la ficción.

Para extraer los elementos que fueron definiendo al cine como documental, se revisaron de modo diacrónico los postulados teóricos del cine documental y del cine de ficción como plataforma que sustentase el trabajo.

Es aquí en donde como punto de partida definimos como aspectos documentales para la búsqueda en el cine de ficción cuatro aspectos esenciales que según los teóricos y puristas del documental consideran fundamentales:

- 1.-Modos de producción
- 2.-Escenarios naturales
- 3.-Personajes reales
- 4.-Momentos históricos.

Para reafirmar la validez de estos conceptos y dar un repaso a los postulados del documental hubo que remontarse a los inicios del cinematógrafo, al adquirir éste su propio lenguaje cuando el francés Georges Méliès descubrió de manera accidental sus posibilidades narrativas. La realidad y la ficción fueron las materias primas para hacer de este “instrumento científico”, como fue considerado en sus inicios por Lumiere, una forma de llegar a las masas.

Para conocer el fenómeno del lenguaje cinematográfico habrá que remitirnos a los inicios del cine, al momento en que este se extiende a diferentes países formando y posteriormente siguiendo diversas escuelas y respondiendo a variadas ideologías. Así, lo que empezó siendo considerado como un instrumento científico por Lumiere, más que como un espectáculo para las masas, adquiere su propio lenguaje. Georges Méliès descubrió de manera accidental las posibilidades narrativas del cine. Según Ignacio Ortega, en su ensayo “Aproximación al conocimiento del cine”, Méliès fue uno de los

asistentes de los Lumiere cuando organizaron su primera proyección en París, en donde era director de teatro y consideraba las posibilidades que podría aportar el cine como espectáculo. Ante la negativa de los Lumiere de venderle su aparato, consiguió comprar en Inglaterra uno similar: El bióscono de William Paul, aunque más imperfecto que el cinematógrafo.⁹⁷ Cuando Méliès intentó adquirir este equipo, don Antoine Lumiere - padre de los inventores e inversionista del proyecto- intentó desanimarlo. En sus propias palabras *"el aparato podría ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero no tenía ningún porvenir comercial"*⁹⁸

Méliès transformó el aparato comprado a William Paul y empezó a realizar sus propios rodajes, hasta que por casualidad descubre el truco cinematográfico cuando en plena filmación en la calle, la cámara se atascó, lo cual le hizo detenerse para repararla y momentos después seguir filmando. La falla de la cámara se repitió, lo que le hacía volver a cortar. Al revisar el material se dio cuenta que los vehículos se transformaban en otros, que de pronto donde había una mujer aparecía un hombre y otros efectos producto de los cortes. Así empieza el cine de truco y comienza a rodar con fundidos, sobreimpresiones, mascarillas, acelerados, *travelling* y otros, realizando películas como *"El escamoteo de una dama"* en la que un mago la hace desaparecer ante los ojos del espectador. Estos trucos serán luego, a partir de Griffith, parte fundamental del lenguaje cinematográfico.⁹⁹

William Paul quien había vendido a Méliès el bióscono, fue el iniciador del cine en Inglaterra. Había construido su propia cámara, y filmaba películas con puesta en escena como *"Carrera Loca en auto en Picadilly Circus"* (1900). Con él surge un grupo de fotógrafos en la ciudad de Brighton que empiezan a realizar películas al estilo Lumiere, pero que luego se convierten en pequeños relatos dramáticos. A los filmes de William Paul los caracterizan los movimientos de cámara, técnica antes no utilizada ni

⁹⁷ ORTEGA, Ignacio. *Aproximación al conocimiento del cine*. Recuperado de <http://victorian.fortunecity.com/crescent/648/aventur1.htm> el 17 de febrero de 2005

⁹⁸ MAZA, Maximiliano. *La Historia del Cine*, recuperado de http://cinema16.mty.itesm.mx/historia_del_cine/comentarios/origenes_cine.htm el 27 de febrero de 2005

⁹⁹ ORTEGA, Ignacio. *Aproximación al conocimiento del cine*. Recuperado de <http://victorian.fortunecity.com/crescent/648/aventur1.htm> el 17 de febrero de 2005

por Lumiere ni por Méliès, aunque según Ignacio Ortega este último ya utilizaba el *travelling*.

Este grupo de Brighton utilizaba el plano-contraplano, además del primer plano, como en “*Matrimonio en auto*” (1903), en donde dos autos se persiguen y dejan ver sus puntos de vista respectivos. También el montaje empieza a ser utilizado como un elemento narrativo. Así inicia lo que hoy se conoce como la Escuela de Brighton.

Los primeros realizadores además de incursionar en la producción cinematográfica empiezan a defender posturas y teorías sobre lo que significa el lenguaje cinematográfico, el documental, la representación de la realidad y otras muchas cuestiones que hoy en día como hemos señalado aún se encuentran en la mesa de la discusión.

4.2 El precedente del documental y sus influencias. Robert Flaherty

Robert Flaherty, considerado el padre del documental por su obra más reconocida “*Nanook el esquimal*”, marca un precedente en el género que habrá de servir de referente aún en nuestros días. Flaherty es presentado por Margarita Ledo Andion en su libro ‘*Del Cine Ojo a Dogma95*’ como uno de los cineastas fundacionales quien “...*además de vincularse con algunas de las escuelas etnográficas y su mirada en „eterno presente”, va a erigirse en punto de partida para la cultura cinematográfica del documental, que enlazará como modalidad con un Rouch o con un Perrault en la posguerra y que llegara hasta la actualidad con autores como José Luis Guerin. Una opción que tiene su correlato con una cierta filosofía de evitar el adorno, el encubrimiento pequeñoburgués, la mitomanía y el pastiche*”¹⁰⁰

Según Enrique Martínez Salanova, el filme como documental adquiere la mayoría de edad con Flaherty, quien consolida una manera de entender y narrar a través del cine.

¹⁰⁰ LEDO ANDION, Margarita. *Del Cine Ojo a Dogma95*. Paidós comunicación, 2004. Cap.2.1.2 Robert Flaherty y los procedimientos de verdad p. 42.

Flaherty como viajero empedernido y enamorado de la idea del ‘buen salvaje’ encontró en el cine, no un medio para complementar su vocación como artista sino una herramienta adicional para su vocación de explorador.¹⁰¹

Su primera película sobre la vida de los esquimales fue destruida de manera accidental, pero la compañía peletera Revilion Frères le contrata para que filme de nuevo “*Nanook el Esquimal*” (Nanook of the North 1922). Flaherty no reparó en que la compañía peletera era uno de los mayores explotadores de los esquimales. Sin embargo convive con este grupo en la costa nororiental de la bahía de Hudson, buscando una forma de acercamiento más profundo con ellos para lograr plasmar la realidad de sus vidas. Esta obra es considerada el primer gran documental en la historia del cine. La obra de Flaherty incluye al menos dos obras maestras mas: “*El hombre de Aran*” (1934) y “*Louisiana Story*” (1948).¹⁰² Después de Nanook, la Paramount le confió un proyecto sin límite de presupuesto. Este proyecto se convertiría en “*Moana*”, documental sobre las gentes de Samoa, un archipiélago del Pacífico, presentado en 1926 y que fue un fracaso taquillero.¹⁰³

En artículo del propio Flaherty escrito en 1939 sobre la función del documental, nos deja ver ese sentido de respeto ante el hombre como sujeto y objeto de registro fílmico, lo cual explica su influencia sobre Paul Strand, fotógrafo de fijas, que realiza el primer documental con fines didácticos en México en 1934 cuando dice: “*Nunca como hoy el mundo ha tenido una necesidad mayor de promover la mutua comprensión entre los pueblos. El camino más rápido, más seguro, para conseguir este fin, es ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle, la posibilidad de enterarse de los*

¹⁰¹ Robert Flaherty cineasta de talla mundial, nace en Iron Mountain, Michigan, un 16 de Febrero de 1884. Fue hijo de un Ingeniero de minas y desde pequeño tuvo mucha relación con mineros e indios. Con su padre inició su afición a la exploración de nuevas tierras, quien llevaba a Robert consigo. En 1910 Flaherty inició una exploración en busca de yacimientos, y en 1913 la persona que lo contrataba le sugirió que grabase su expedición. Así fue. No sin antes asistir a un curso de filmación que duró tres semanas, con el que inicia su carrera como cineasta.

¹⁰² MARTINEZ SALANOVA SÁNCHEZ, Martín. AULA CREATIVA. Cine y Educación. Recuperado de <http://www.aulacreativa.org/cineduccion/documentsocial.htm> el 21 de marzo de 2005

¹⁰³ Recuperado de <http://documental.kinoki.org/robertflaherty.htm> y de <http://www.uhu.es/cine.educcion/cineyeducacion/figurasflaherty.htm> el Jueves, 09 de Agosto de 2007

*problemas que agobian a sus semejantes. Una vez que nuestro hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de sus hermanos de allende las fronteras, a sus luchas cotidianas por la vida, con los fracasos y las victorias que las acompañan, empezara a darse cuenta tanto de la unidad como de la variedad de la naturaleza humana, y a comprender que el “extranjero”, sea cual sea su apariencia externa, no es tan sólo un “extranjero”, sino un individuo que alimenta sus mismas exigencias y sus mismo deseos, un individuo en última instancia, digno de simpatía y de consideración. El cine resulta particularmente indicado para colaborar en esta gran obra vital”.*¹⁰⁴

Para Flaherty, la descripción verbal o escrita eran muy instructivas e imprescindibles, aunque reconocía que eran abstractas e indirectas, lo cual no permite el contacto inmediato y estrecho que el cine ofrece, el cual gracias a sus imágenes vivas deja una impresión duradera en la mente.

Flaherty coincide también con Vertov en cuanto a su negación a la puesta en escena en estudios y con decorados especiales, cuando en el mismo artículo explica: *“El film de espectáculo debe someterse a determinados imperativos de método que invalidan su autenticidad y ocultan la realidad: como norma general, debe basarse en un tema romántico y tiene que obedecer a las exigencias del divismo. Además, las escenas reconstruidas en los estudios, por muy bien hechas que estén, jamás reflejan con absoluto verismo los ambientes que pretenden representar... La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive...”*¹⁰⁵

William Alexander nos muestra a Paul Strand como uno de los cineastas seguidores de los postulados de Flaherty. Menciona que Strand sigue el ejemplo de su amigo Flaherty, realizando documentales acerca de la lucha humana. Una lucha no en contra de las fuerzas naturales pero sí contra las fuerzas sociales y económicas. Flaherty

¹⁰⁴ FLAHERTY, Robert escrito en 1939. La función del documental. recuperado de <http://www.docupolis.org/historiayteoria/texto01.htm> el 09 de Agosto de 2007

¹⁰⁵ Ibid.

enfocaba en sus temas a los personajes *“como seres humanos, no como un ejemplo superior de la raza blanca hallándolos-interesantes y pintorescos.”*¹⁰⁶

Como precursores del neorrealismo, el binomio De Sica – Zavattini, así como Luchino Visconti en 1943 realizan películas de este estilo. Pero la escuela neorrealista propiamente dicha no apareció hasta la caída del fascismo. Tras veinte años de dictadura y represión, los cineastas italianos que durante el fascismo se habían esforzado en trabajar por la creación de una nueva Italia, ya en la resistencia, ya infiltrados en los propios organismos del régimen, como el ‘Centro sperimentale di cinematografia’, se encontraron con una Italia destrozada por la guerra. Fue entonces cuando surge el planteamiento de una vuelta al realismo; el Neorrealismo, aun enfrentándose a la falta de material técnico y de estudios, pero con los deseos de liberación de unos hombres de distintas ideologías, que al fin, iban a tener la oportunidad de hacer su cine. El neorrealismo aun no tenía una forma estética ni una política o ideología concreta. Las constantes del movimiento neorrealista eran la sencillez temática, casi documental, con actores no profesionales; el rodaje en la calle o en escenarios naturales. Les movía la improvisación, el reflejo de su realidad o la denuncia de la insolidaridad, mediante la exposición de los problemas de la vida cotidiana, específicamente de las clases populares: los paros, la falta de vivienda y las consecuencias de la guerra sobre la población.

Este neorrealismo había sido ya de alguna manera adelantado como menciona Margarita Ledo por las ideas de Paul Strand, al proponer un cine en el que el filme fuera un reflejo de la realidad y las condiciones sociales de un grupo determinado, tal es el caso de los personajes de la película *‘Redes’*.

Flaherty coincide con estos postulados. Vale mencionar que tanto para Vertov como para Flaherty y Strand el documental no representaba la realidad como un espejo, sino que era necesario interrelacionar las imágenes obtenidas dándoles un nuevo significado con una finalidad pedagógica para un público generalizado.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

4.3 El cine ojo. Dziga Vertov.

*El campo visual es la vida;
el material de construcción para el montaje es la vida;
los decorados son la vida; los artistas son la vida.
Dziga Vertov*

Una de las teorías más representativa del cine fundacional es la de Dziga Vertov y El cine ojo, (kino-glaz), que en los años 20 marcaría los principios de la historia del género. Vertov defendía el registro de las acciones que se sucedían en la Unión Soviética a través del cinematógrafo, haciendo a un lado la reconstrucción con actores o acciones premeditadas. Esta negación involucraba la elaboración de un guión, la utilización de estudios, iluminación y todas las opciones del cine de ficción; y mencionaba: *“El drama cinematográfico es el opio del pueblo. ¡Abajo las fábulas burguesas y viva la vida tal y como es!”*

En la biografía de Vertov que presenta la pagina en línea Kinoki documentales, menciona: *“La praxis de Vertov con las imágenes en movimiento empieza en 1916, en su ‘laboratorio del oído’ experimentando <músicas de ruidos>, montaje de fonogramas y palabras. En 1918, el Comité del Cine de Moscú le contrata como secretario y llega a ser redactor jefe (hasta finales de 1919) del Kinonedelija (Cine-Semana, el primer periódico de la actualidad cinematográfica soviético)”*¹⁰⁷

Hacia 1920 Vertov hizo un descubrimiento notable: el ojo humano era capaz de registrar un plano cinematográfico de apenas dos o tres fotogramas. Ello implicaba la posibilidad de montar fragmentos diminutos en cortes aparentemente ilógicos que no sólo desafiaba por entero la temporalidad de la visión natural sino las estructuras del pensamiento. Para Vertov la percepción filmica del mundo era en lo fundamental: usar la cámara como un ojo filmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo.

Vertov se anticipa a la época de las telecomunicaciones mencionando en 1925: *“En un futuro próximo, el hombre podrá transmitir simultáneamente por radio, para el*

¹⁰⁷ Recuperado de Denis Arkad'evic Kaufman: *Dziga Vertov. Biografía en*
<http://documental.kinoki.org/dzigavertov.htm> el 09 de Agosto de 2007

mundo entero, los hechos visibles y sonoros grabados por una radio-cámara” El paso de los años le daría la razón. Como parte del grupo “Kinoki” que editaba manifiestos donde exponían sus teorías respecto al cine, Vertov postulaba: *“No podemos mejorar la capacidad de nuestros ojos pero podemos mejorar la cámara”*.

Margarita Ledo Andión en su libro de “Del Cine Ojo a Dogma 95” nos presenta al Vertov que hace una declaración de amor a su tiempo con la frase *“Viva la poesía de la máquina”* Aquí la investigadora expone cómo el autor de *“El hombre de la Cámara”* postula como realizable en la pantalla lo que es irrealizable en la vida.¹⁰⁸

Aquí recordamos a Méliès quien a través del trucaje cinematográfico expresa lo que el ojo humano es incapaz de percibir y lo que la escuela de Brighton realizaba en materia de movimientos de cámara, sobreimposiciones, fundidos y efectos en ese tiempo rudimentarios. Vertov lo haría teoría y práctica en su búsqueda de elementos cinéticos para representar una realidad no detectable para el ojo, lo cual la tecnología posibilitaba.

Margarita Ledo nos permite encontrar esta contraposición entre Méliès y la teoría Vertoviana, la primera en la que el trucaje se convierte en un elemento para expresar lo ficcional proviniendo de realizadores con un antecedente teatral, y la segunda *“sabiendo - como menciona Ledo- que el entramado que sirvió para proclamar, asimismo notoriedad de este tipo de cine frente al ficcional radica en la preocupación por separarlo no solo de lo que llamamos herencia literario –teatral como de lo factual y de otras prácticas que no impliquen la inevitable relación entre el referente y su transformación...”*¹⁰⁹

Pero ¿qué es lo que implica la relación entre el referente y su transformación frente al ojo del cine? Ledo nos dice: *“Tanto la capacidad metafórica y polivalente de la obra de arte como en el Cine Ojo, el reto de la poética de la verdad, la preocupación por el público como un sujeto de carne y hueso inscrito en el filme aparece de manera clara en su “manifiesto del excentricismo” cuando trata de la comprensión como punto final, como vehículo para atraer espectadores „poø instruidos”...”*¹¹⁰ (Ibidem)

¹⁰⁸ LEDO ANDION, Margarita. *Del Cine Ojo a Dogma95*. Paidós comunicación, 2004. Cap.2.1.1 Dziga Vertov, Dispositivos y Circularidad. P 39

¹⁰⁹ Ibidem

¹¹⁰ Ibidem

Vertov es pionero al dejar sentadas las bases de una práctica documental como construcción autoral en que la puesta en escena forma parte de un contenido que otorga el verdadero sentido al trabajo como documental.

Según los postulados de Vertov la verdadera estructura de una película inicia en el proceso del montaje, abandonando la posibilidad de establecer un relato cronológico o lineal. Ahí quedan establecidos las verdaderas relaciones y situaciones entre los personajes, los temas a tratar, las acciones y los objetos en una permanente reflexión sobre el lenguaje y la tecnología del film. La praxis del documental en Vertov sienta las bases como forma de construcción de un autor en la que todas las opciones de puesta en escena forman parte de un sistema que va más allá del contenido y en donde la forma es la que da verdadero sentido al material.

En esos años (1918-1921) en la Unión Soviética se realizaron un tipo de filmes destinados a provocar una acción psicológica e intelectual inmediata en el público. Eran cortometrajes concebidos por guionistas ocasionales y realizados por cineastas que en muy raras excepciones eran profesionales. Estos filmes realizados en los primeros días de la revolución soviética representaban la actividad artística de la época y eran llamados AGIKTI cuya abreviatura soviética era agitación y propaganda.

En *“El hombre de la cámara”* Celovek’s Kinoapparatom (1929), uno de sus filmes más representativos, la ciudad moderna, los operadores y la cámara del cine comparten los papeles protagonistas. En esta película se unen cientos de escenas de la actividad cotidiana de San Petersburgo, en su mayor parte tomas callejeras, aunque también del trabajo y vida doméstica. Martínez Salanova expone: *“En este filme explica cómo se hace una película presentando a los operadores de cámara como verdaderos héroes populares”*.¹¹¹

El montaje en el que se alternan unas y otras tomas capturadas de la realidad de improviso, fueron llamadas por Vertov kino-fraza o frases filmicas, con las cuales logró

¹¹¹ MARTINEZ SALANOVA SÁNCHEZ, Martín. AULA CREATIVA. Cine y Educación. Recuperado de <http://www.aulacreativa.org/cineduccion/documentsocial.htm> el 21 de marzo de 2005

plasmar el vértigo de la modernidad urbana y sus contrastes sociales y económicos, poniendo en evidencia la relación entre la tecnología y el mundo de la industria al ritmo de trenes, automóviles y tranvías.

En la página de Kinoki documentales se anota lo más importante de su filmografía y su experiencia en los frentes de combate que le llevan a realizar “*Historia de la guerra civil*” (1922), la serie “*Cine Verdad*” o *Kinopravda* (1922-1925); “*La sexta parte del mundo*” (1926), “*El undécimo año*” (1928), y “*El hombre de la cámara*” (1929) su película más conocida en el ámbito internacional. Otra reconocida obra de Vertov es “*Entusiasmo*” (1930), por la cual Charles Chaplin le envía felicitaciones y le dice: “*Considero Entusiasmo como una de las sinfonías más emocionantes que haya oído jamás*”. Esta fue su primera obra sonora.

“*Tres cantos sobre Lenin*”, (1934), marca su apogeo como cineasta, cuyo desarrollo creativo desde entonces fue obstaculizado por el partido. Luego vendrían los tiempos de guerra por la invasión nazi a partir de 1941, para después de la contienda realizar trabajos filmicos modestos. Vertov murió de cáncer en 1954 y se fue a la tumba sin haber podido hacer ninguna obra mayor, al nivel de su talento e imaginación en los veinte años anteriores.

Aquí vale la pena retomar a Strand, y recapitular sobre las características entre este y Vertov. Ambos coinciden en su objetivo de realizar cine para las masas, para la población con poca instrucción, aunque el primero: Strand, acepta la representación de la realidad por parte de los protagonistas, siempre y cuando sean tratados con respeto, mientras Vertov, se niega a esta posibilidad al considerar este tipo de representación como falta de veracidad, negando a la vez la construcción cronológica o lineal. Los postulados de ambos encuentran paralelo en su tendencia hacia las manifestaciones de izquierda y la búsqueda de elementos cinéticos para representar la realidad.

4.4 El tratamiento creativo de la realidad. John Grierson.

Para la escuela británica, específicamente si hablamos de John Grierson el documental significa una especie de pulpito desde el que se anima la reforma social cuando se expone al ser humano y sus problemas frente a la naturaleza, así como a los

problemas de índole social generados por el sistema capitalista. Al aprovechar el dominio de su arte persuasivo frente a la multitud esta reforma encuentra un camino. Hoy considerado el más importante teórico del documental y su obra es vista como un antecedente del neorrealismo italiano y del Free Cinema inglés. Nació en el seno de una familia de maestros presbiterianos y socializantes en 1898. Estudió filosofía en la Universidad de Glasgow y durante la Primera Guerra Mundial sirvió en la marina. En 1924 partió hacia Estados Unidos con una beca de la Fundación Rockefeller y durante tres años estudió prensa, radio, televisión y cine, impactado por el efecto que éste tenía sobre el público y por el sensacionalismo que practicaba la prensa de William Hearst.

Grierson trabajó analizando la forma de construcción de la noticia y llegó a definir al documental como „*d tratamiento creativo de la realidad*”, término que aplicó por primera vez refiriéndose al film *Moana*, de Robert Flaherty.

Convencido de que el cine debía tener una función propagandística social, decidió formar un grupo de producción de documentales. En 1927, realizó “*Pescadores a la deriva*” (*Drifters*) para Empire Marketing Board (EMB), siendo ésta su única película dramática. Después formó la escuela Grierson con universitarios provenientes de Cambridge. Cuando se disolvió EMB, en 1933, pasó a General Post Office, donde realizó: “*Correo nocturno*” (*Night Mail*, 1936), con Harry Watt, “*Mar del Norte*” (*North Sea*, 1938), “*La canción de Ceylán*” (*The Song of Ceylon*, 1934-35), con Basil Wright e *Industrial Britain* (1933). En 1937 funda el Film Center para lograr su independencia. Un año después es llamado por el gobierno para aprovechar sus dotes persuasivas con la multitud. Estaba convencido de que el montaje de secuencias habría de incluir no sólo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo, así como de la función de propaganda que debía tener el cine. Su teoría ha trascendido a través del tiempo considerándose uno de los más importantes teóricos. Su obra se considera antecedente del Neorrealismo Italiano y del Free Cinema inglés. Creó en Canadá el National Film Board, con otro grupo de documentalistas, como Norman Mac Laren. En 1945 regresa a Inglaterra a fundar la Internacional Film Associated, con Robert Flaherty y Jean Benoit-Lévy, entre otros.

Ledo Andión menciona que Grierson habla de un tipo de práctica cinematográfica que registra el mundo material a través de la mirada del autor,

mencionando que *“asistimos a un hecho de nuevo tipo en el seno del cine, su impronta como organizador colectivo se deriva de la coherencia entre lo que propone, la visión sobre la capacidad de su tiempo para incorporar lo que propone y la formulación de los mecanismos por los que se llega a realizar”*¹¹²

Esta visión que tiene Margarita Ledo sobre el concepto teórico central de Grierson nos lleva a encontrar un paralelismo entre la creación del documental como documento y la ficción poseedora de aspectos documentales, si analizamos el cine de ficción y encontramos en él como permean estas teorías al incorporar en las producciones de ficción esa misma visión *„sobre la capacidad de su tiempo para incorporar lo que propone y la formulación de los mecanismos por los que se llega a realizar”*. Aquí cabe preguntarse: ¿No es también el cine de ficción el tratamiento creativo de la realidad?

4.5 El arte narrativo. David Griffith.

David Wark Griffith, es una de las figuras más representativas del cine de ficción que encarna todas las virtudes del cine estadounidense, inicia su carrera como director en 1908 con el objetivo de hacer olvidar los orígenes teatrales de la narración cinematográfica y quien al dejar atrás el encuadre idéntico al teatral usado hasta entonces, convierte al cine en un arte narrativo basado en el montaje, multiplicando los puntos de vista y utilizando los primeros planos de los rostros de los actores.

Inventor del *flashback* y el famoso plano americano dio a éstos un sentido narrativo funcional, acercando la cámara a los actores para conseguir más fuerza emocional. Así hizo evolucionar la puesta en escena con planos diferentes al medir su duración para lograr una intensidad emocional mayor y un ritmo hasta entonces desconocido en el cine. Demostró que la base de la expresión fílmica es el montaje, y que la unidad de montaje no es la escena sino el plano. Se puede afirmar que el cine americano existe a partir de él, no sólo por sus innovaciones sino por la gramática innovadora aplicada al cinematógrafo.

¹¹² *Ibidem.*

El triunfo de la concepción cinematográfica de Griffith, como bastión del cine clásico, no es casual. Tanto la evolución del cine de los orígenes hacia el Modo de Representación Institucional (MRI), desde el punto de vista de la industria, como los escritos de los primeros teóricos, Riccioto Canudo y Hugo Münsterberg, apuntaban ya hacia la dimensión del cine como Arte y hacia el viaje inmóvil (concepto posteriormente desarrollado por Noël Burch). El asentamiento del MRI hacia 1915 puede considerarse como un triunfo de la burguesía, que consigue estabilizar la estructura cinematográfica tanto en lo que se refiere a contenidos como al lenguaje utilizado, una vez generada la infraestructura necesaria de producción, distribución y exhibición.

Con “El nacimiento de una nación” en 1915 el espectador fue llevado al corazón de la ficción, utilizando situaciones ahora típicas del cine de acción como el salvamento en el último minuto llevando al público a un estado de excitación que solo el cine podía llegar a producir. Tras varios años de experimentos y pruebas, logro formular de un modo notable los principios elementales de la sintaxis cinematográfica, desde la compaginación de acciones en paralelo hasta la distorsión del tiempo real o la transposición al nuevo lenguaje de recursos foráneos, como las correspondencias, las yuxtaposiciones y los subrayados. La seriedad del tema manejado en “El nacimiento de una nación”, aun siendo discutible en algunos extremos, estaba muy bien expuesto a través de un guión que firmaron el propio Griffith y Frank Woods a partir de las novelas *The Clansman* y *The leopard's Spots* de Thomas Dixon.

En 1944 Griffith fue entrevistado por la revista *Times* preguntándosele “¿Que es una buena película?”. A lo que Griffith respondió: *“la que hace olvidar sus preocupaciones al público. Una buena película intenta también hacer pensar un poco a la gente, sin que sospechen que se le quiere hacer pensar. Casi todas las películas son buenas en un aspecto y es demostrar el triunfo del bien sobre el mal”*¹¹³ Así, su ideología quedó de manifiesto en sus filmes con su muy particular concepto de bien y el mal, lo que muestra una de las características que nos permiten observar que el cine de ficción ofrece aspectos documentales, en este caso muestran un sentimiento social muy extendido en el sur de los

¹¹³ EISENSTEIN, Sergei M. *Teoría y técnica cinematográfica*. Ediciones Rialp. S.A. Madrid 2002 p.14 y 15

estados unidos y aunque la historia es imaginaria muestra un retrato en varias de sus escenas de esta situación ubicada en un espacio y tiempo determinado.

La culminación en muchos aspectos de la obra de Griffith es la monumental *“Intolerancia”* realizada en 1916, en plena guerra mundial y con el propósito de mostrar la lucha del amor a través de las épocas. Griffith elaboró su obra capital entrecruzando cuatro momentos históricos: La caída de Babilonia, el peregrinaje de Jesucristo, la edad media francesa con la caída de los Hugonotes la noche de San Bartolomé y una historia de trasfondo acaecida en 1914 en los Estados Unidos, estableciendo paralelismos entre ellos que culminaban en un apoteótico final en el que se atan los cabos de la historia.

Griffith influyó prácticamente en todos los directores posteriores y fue decisiva para el cine soviético en general y para las teorías de Eisenstein en particular por su planteamiento en el que el montaje es la base del relato. Sin embargo el público, no acostumbrado a seguir tramas tan complejos, llevo al fracaso a *Intolerancia*, la cual con todo sigue siendo una de las obras maestras del cine.¹¹⁴

4.6 La visión creadora. Sergei Eisenstein.

“El cine es el único arte concreto que sea al propio tiempo dinámico y que pueda expresar las operaciones del pensamiento”

Eisenstein

Hablar de Sergei Mikhailovitch Eisenstein, de sus teorías, de su cine; es hablar de un cine que transmite ideas, además de relatos, de un cine que no tiene escrúpulos en mostrarse como tal, en evidenciar sus mecanismos; del cine como discurso organizado, como un objeto de significación, centrado en lo que el mismo llama ‘la no indiferente naturaleza de las emociones humanas’, al referirse al objeto de atención del cineasta, al resultado de su representación en el filme y a la relación de estas dos realidades, parte

¹¹⁴ *Ibidem.*

para aseverar que se deben aprovechar las virtualidades del cine para actuar como un arado en el cerebro de los espectadores .

Este importante autor señala que más allá del cine-ojo de Vertov la capacidad de atracción debe ser aprovechada para actuar como un cine-puño, a la vez que señala que la idea, netamente propia de la argumentación retórica, considerando que el espectador es el elemento central de toda atención.

En su polémica conferencia pronunciada en la Sorbona dijo: *“no pretendo disminuir el mérito de los autores de las películas históricas, documentales o abstractas. Gran diferencia entre sus búsquedas y las que persigue el cine de masas es la que el cine abstracto no se preocupa de organizar ni de provocar las emociones básicamente sociales del público, mientras que el cine de masa persigue primordialmente el estudio de métodos mediante los cuales la imagen provoque esta emoción de los espectadores. La más grave tarea de nuestro cine es expresar mediante la imagen las ideas abstractas, concretarlas de alguna manera, y esto, no traduciendo una idea por cualquier anécdota o historia, sino encontrando directamente en la imagen o en las combinaciones de imágenes del medio de provocar reacciones sentimentales, previstas con anterioridad (...) De la imagen al sentimiento, del sentimiento a la tesis. Procediendo así, existe, evidentemente, el riesgo de caer en lo simbólico; pero no se debe olvidar que el cine es el único arte concreto que sea al propio tiempo dinámico y que pueda expresar las operaciones del pensamiento”*¹¹⁵

En sus postulados Eisenstein manifiesta que lo esencial es la forma de captar el filme cuando señala *“el montaje ayuda a solucionar esta tarea. Su eficacia reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear la imagen. El espectador ve no sólo los elementos representativos de la obra ya terminada, sino que vive también el proceso dinámico de la aparición y composición de la imagen justamente como fue vivido por el autor. Y esto es, evidentemente, el más alto grado posible de aproximación para transmitir visualmente las percepciones e intención del*

¹¹⁵ EISENSTEIN, Sergei M. *Teoría y técnica cinematográfica*. Cap. Una aproximación dialéctica a la forma del filme. Ediciones Rialp. S.A. Madrid 2002 p.101

autor en toda su plenitud, para transmitirlos con esa fuerza de palpabilidad física con que se presentan ante el autor en su visión de trabajo creador”¹¹⁶.

La visión creadora es fundamental para el autor, pero insiste especialmente en el estudio al detalle de todas las operaciones técnicas de argumentación retórica, señalando que el trabajo creador es parte común en todas las artes. Su premisa es lograr que el espectador haga suya esa misma visión.

Pionero en el uso del montaje Eisenstein recreo la edición de películas. Estaba seguro de que la edición no solo servía para exponer una escena en un orden determinado sino para manipular las emociones de la audiencia, creó cuatro métodos de montaje:

1. Métrico
2. Rítmico
3. Tonal
4. Sobretonal
5. Montaje intelectual

En donde era de esperarse una personal teoría del conocimiento artístico, se encuentra un maximalismo asombroso. Eisenstein reenvía de modo sistemático a los dictados de la ‘ciencia marxista’ como panacea que sustituye pragmáticamente, y con ventaja dogmática, cualquier teoría del conocimiento. Es comprensible que esta cuestión, especialmente crucial cuando se trata de hablar de la ‘no-indiferente naturaleza’, haya sido habitualmente obviada por parte de la mayoría de quienes se han ocupado del estudio de las teorías cinematográficas de Eisenstein. Porque es efectivamente pobre una respuesta ideológica a una cuestión filosófica, cuando es preciso fundamentar unas normas técnicas en razones que den cuenta de la dimensión cognoscitiva implicada en los procesos expresivos de una ‘visión creadora’. Ni siquiera es aquella patética respuesta hegeliana, cuando alguien le hizo observar que la realidad de las cosas no era conforme a

¹¹⁶ EISENSTEIN, Sergei M. *El sentido del cine. Siglo XXI. México. 1986. p. 31-32.*

sus ideas acerca de nuestro sistema planetario: “*pues si las cosas no son así en la realidad, peor para ella*”.¹¹⁷

Quizás cabría matizar ese *polo opuesto*, que necesariamente habría que adjudicar a Lev Kuleshov¹¹⁸ y a Dziga Vertov: No hay que olvidar que para Eisenstein no se niega la existencia de una realidad, a la que tiende (la de la revolución), mientras que en el caso de los autores citados la misma realidad es una ficción, un constructo.

Eisenstein mostró enormes capacidades intelectuales en múltiples facetas artísticas, teorizó, dejó escritos que hoy en día resultan imprescindibles, y acompañó a esas teorías con una obra cinematográfica que no por poco abundante resulta menos importante.

Desde la posición de *André Bazin*, hoy tendencialmente triunfante en el cine institucional, y para quien lo esencial era la invisibilidad del montaje, la más pura impresión de realidad, intentando que el cine fuera un reflejo exacto de la vida, hasta la de *Eisenstein*, en el polo opuesto, defendiendo el cine como dialéctica, como transmisor de emociones, como activador, hay un largo camino y al tiempo muy estrecho: El postulado de partida es para ambos la ambigüedad de la realidad. El cine de hoy camina entre ambas posturas, las usa indiscriminadamente, aunque durante muchos años fueran irreconciliables.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Lev Vladimirovich Kulechov cineasta soviético nacido en 1899 comienza a ejercer como profesor el Instituto de Cine en 1921. Al año siguiente realiza un laboratorio experimental donde cristalizará sus teorías, y de donde saldrán artistas de la talla de Pudovkin. En ese laboratorio llevará a cabo sus “films sin película”, con fotos fijas, demostrando el poder creador del montaje con un famoso experimento en el que conseguía infundir diferente fuerza emocional a un único primer plano inexpresivo de un actor, según el contenido de los planos que le yuxtaponía: un cadáver, una mujer, un plato de sopa, un niño, etc. Intentó, también, fabricar la mujer ideal fundiendo por montaje partes anatómicas seleccionadas de varios modelos. Realizará algunas películas, pero su mayor aportación es la teórica y sus tesis sobre el montaje. La excentricidad vanguardista y la fiebre renovadora preside la creación de la “Fábrica del actor excéntrico”, que inspirada en los movimientos teatrales de vanguardia incorporaba los recursos procedentes del circo y del music-hall a la producción cinematográfica.

4.7 El montaje enfático. Joris Ivens.

Joris Ivens,¹¹⁹ después de haber estudiado ingeniería especializada en fotoquímica en Berlín, regresa a Holanda en 1927 donde funda la Film Liga, círculo de cinéfilos en donde se estrenan películas inéditas en los cines Holandeses. Un año más tarde dirige su primer filme profesional “*De Brug*” (El puente, 1928), sinfonía de formas en torno a las vigas metálicas de un viaducto. Ivens se enrola con los cineastas progresistas en América de 1936 a 1945 para después en el este de Europa realizar la película “*Song on the Rivers*” en colaboración con Bertolt Brecht.¹²⁰

Joris Ivens se había formado en los planteamientos vanguardistas de la asociación internacional Film and Photo League, y considera como explica Margarita Ledo Andion que “*Lo específico del documental reside en su capacidad de enfrentarse con el cine de las grandes productoras. Es un cine que implica siempre al espectador mientras exige una actitud ética, en permanente „autocrítica“ de su autor, es un cine que hace descubrir la verdad del cinematógrafo al conjuntar el trabajo de realización con el de ideación*”.

121

Entre su vasta filmografía que comprende cortos y largometrajes, tanto de cine mudo como sonoro, vale mencionar uno de los filmes en los que encontramos los postulados que le habrían de convertir en un icono de la cinematografía documental: “*Tierra de España*” dirigida en 1937 y narrada por Ernest Hemingway, con duración de 60 minutos. Este filme deja ver lo mucho que le debe al documental etnográfico, aunque la composición de los planos remite de manera directa a la escuela soviética, lo que habla de la fuerte influencia que tuvo en los años veinte la escuela rusa en los cineastas contemporáneos a Paul Strand. Con esta película sentó las modernas bases de lo que más tarde daría en llamarse *cinema-verité* con Jean Rouch. Joris Ivens es sin duda uno de los mayores documentalistas. Recorrió todos los continentes y en todos dejó testimonio de su creatividad, Su ideología de izquierdas le llevó a apoyar, mediante la realización de sus

¹¹⁹ Joris Ivens cuyo nombre verdadero fue Georg Henri Anton Ivens, nació en Nimega Holanda el 18 de noviembre de 1898, fue hijo de fotógrafo, lo que le permitió realizar su primer filme a los trece años, un cortometraje titulado *Brandende Straal* (Levantamiento de Straal).

¹²⁰ LEDO, Margarita. *Del Cine-Ojo a Dogma 95*, Paidós Comunicación 141 Cine. Cap. De la forma y los contenidos Joris Ivens p.48

¹²¹ *Ibidem*.

documentales, además de a los republicanos españoles durante la Guerra Civil, a los vietnamitas con motivo de la agresión norteamericana o a los soviéticos en plena escalada de tensiones con Occidente.

La localidad elegida para la filmación de *“Tierra de España”*, Fuentedueña, en donde fue mostrada la vida de la comunidad como si se desarrollara al margen de las batallas, se encuentra a pocos kilómetros de Madrid, lugar donde se llevaban a cabo los enfrentamientos bélicos. El filme no es la mera representación del conflicto sino que forma parte del él: Ivens menciona: *“Nos hallamos ante un terreno abonado para la reflexión sobre ciertas funciones socio discursivas del documental, más allá de la visión obtusa, pero socialmente consensuada, de este género como deudor de una visión objetivadora (es decir de la que ningún sujeto se hace cargo) y desideologizada de la realidad”*.¹²² La película fue uno de los resultados de esa percepción social de la guerra civil española concretada en los esfuerzos del equipo de producción y de rodaje, y su necesidad de tomar parte activa en la lucha contra el fascismo que se estaba librando en España desde julio de 1936.

A su llegada a España Ivens se deshace del guión que traía desde los Estados Unidos y junto con su camarógrafo John Ferno se dirigió a rodar directamente al campo de batalla. Joris Ivens reivindicó en su película el rodaje en escenarios naturales, con iluminación natural y con actores no profesionales. Ivens menciona ante la brutalidad de las escenas filmadas: *“no es posible actuar para la cámara cuando se está frente a la muerte”*.¹²³

Ivens pretendía poner en juego un tipo de montaje psicológico utilizando sonidos metafóricos y asociación de imágenes, yendo más allá de la lógica narrativa clásica, para producir en el espectador el punto de vista emocional que experimentaron el realizador y el operador de cámara en el momento del rodaje. Con esta integración de imágenes y sonidos en la fase de postproducción Ivens logra lo que llamó *‘montaje enfático’*, el cual consistía en llevar al espectador mas allá de la lógica emocional sugerida en el montaje psicológico, hasta el punto de vista personal, social y político del realizador transmitiendo

¹²² IVENS, Joris *The Spanish Earth* (1937)

¹²³ *Ibidem*.

sus emociones. Este montaje responde al deseo de profundizar en la relación existente entre la superficie de las cosas y su dimensión más profunda.

Cuando la película llegó a las pantallas de los EE.UU. el New York Times escribió: “*La técnica es documental, pero el comentario de Hemingway lo convierte definitivamente en un instrumento de propaganda*”. Ivens comenta en sus memorias: “*no me sorprende el cierre del comentario publicado en Motion Picture Herald: La película es demasiado brusca, amarga y brutal para complacer al público. Está del lado republicano y su propaganda anti objetivista tiende a viciar el mensaje que trasmite, cualquiera que sea este*”.¹²⁴

En 1937 se crea en Estados Unidos el Institute for Propaganda Analysis, que mes a mes enviaba a los ciudadanos circulares con el encabezado: ‘Análisis de la propaganda: Una carta mensual para ayudar al ciudadano inteligente a detectar la propaganda’. De esta manera el gobierno y el Código Hays intentaban manipular a profesionales del cine, artistas e intelectuales en general para que no se pronunciasen sobre conflictos internacionales, como en el caso de la guerra de España, y a mantener una actitud neutral cuando éstos fueran objeto de algún tipo de representación. Pese a esto se rodaron al menos diez películas de nacionalidad estadounidense que abordaban el conflicto de la guerra civil española. Sólo tres de ficción realizadas en Hollywood según los convencionalismos del cine comercial, el resto se trataba de películas documentales de producción independiente realizadas y exhibidas a través de Frontier Filme y Contemporary Historians Inc., sociedad sin ánimo de lucro fundada por Dorothy Parker, John Dos Passos y Lillian Hellman, entre otros, expresamente para reunir fondos necesarios para el proyecto de “*The Spanish Earth*”.¹²⁵

El film de Ivens siguió quedando restringido a un circuito de elite. Ello se debió en gran parte a que los distribuidores temían que la película fuera retirada a causa de su mensaje pro-republicano. La filmografía de Joris Ivens contiene un gran número de películas mudas y sonoras. Los postulados de Ivens nos remiten a Strand

¹²⁴ IVENS, Joris *The Spanish Earth* (1937)

¹²⁵ *Ibid*

nuevamente, y de ahí a Flaherty en cuanto a reconstruir la imagen de lo vivido como una función ética y social.

4.8 Entre el documental y el surrealismo. Luis Buñuel.

Un digno representante del cine español es Luis Buñuel y quien habría de dejar una profunda huella en el cine mexicano. De 1928 data su primer proyecto cinematográfico personal, *“El Mundo por Diez Céntimos”*. Vanguardista y en rebelión contra su propia tradición cristiana: representa una verdadera síntesis y superación dialéctica de sus contradicciones internas. Esta forma de rebeldía es comparable a las pinturas de Goya: revoluciona sin caer en el dogmatismo o en una nueva dictadura. Encontramos en el “surrealismo” de Buñuel un paralelo con el postulado trotskysta de una revolución permanente. Desde sus inicios como cineasta Buñuel se une al grupo surrealista de París, atraído por su intransigencia moral y artística y por su nueva política social, con las que se siente identificado, aportando al grupo la cinematografía y decidido a llevar la estética del surrealismo a la pantalla con ‘Un perro andaluz’ filmada en 1928, siendo esta la primera película surrealista realizada con Salvador Dalí. Su objetivo según él mismo era provocar en el espectador reacciones instintivas de repulsión y atracción. En 1930, y con la participación meramente nominal de Dalí, realiza ‘La Edad de Oro’ cuyo estreno provoca un gran escándalo. Los surrealistas lanzan un manifiesto en su defensa, mientras que la extrema derecha le ataca desde las páginas de Action Française, mientras era destruida la sala de exhibición. Las proyecciones siguieron, sin embargo, hasta que fueron prohibidas por el jefe de Policía de París.

En 1930 en Hollywood contratado por la Metro Goldwyn Mayer como ‘observador’, Buñuel conoce a Eisenstein y a Charles Chaplin. Rescinde prematuramente su contrato y vuelve a Francia, regresando a España con ocasión de la proclamación de la República, para volver de nuevo a París. En 1932 se separa del grupo surrealista y trabaja para la Paramount, en la adaptación de películas al español. En 1932 realiza su tercera película, “Tierra sin pan” (Las Hurdes) sobre esta comarca española. La película considerada dentro del género documental fue motivo de diversas controversias y análisis. En ella se da varias licencias para reconstruir escenas que le

deslegitiman como documental según algunos. La película fue prohibida por el gobierno de la República. Aún así continua produciendo diversos filmes hasta que en 1936 estalla la guerra civil y Luis Buñuel, trabaja reuniendo y conservando material documental.

Una de sus importantes obras es *Triumph of Will* (1939), montaje alternado de las películas “*El triunfo de la Voluntad*” (1938) de Leni Riefenstahl, exaltación del nazismo, y de “*Bautismo de fuego*” (1939) de Hans Bertram, sobre la invasión de Polonia. En 1942 se ve obligado a dimitir de su puesto, al hacerse público a través de un libro de Salvador Dalí que Buñuel era el autor de *L’Âge d’Or*. En 1946 marcha a México, donde rueda “*Gran Casino*” en el puerto de Tampico.

Los comienzos de la ‘época mexicana’ de Luis Buñuel no son brillantes, aunque una serie de trabajos, cuya dignidad moral reivindicaría siempre el realizador, le permiten afrontar el porvenir tras los últimos años, angustiosos, en Norteamérica. En 1950, “*Los olvidados*” causa gran expectación en el Festival de Cannes, donde la película obtiene el Premio a la mejor dirección. La crítica reencuentra en el film al gran autor de la ‘época surrealista’, y “*Los olvidados*” obtiene un éxito internacional. Esta película muestra dentro de la ficción de la trama importantes aspectos que la enmarcan en el campo del documental. En los mejores títulos de la época mexicana, Luis Buñuel vuelve a ser el formidable rebelde de la época surrealista, más atemperado en la forma, y con un fuerte ingrediente de crítica social, como si el punto de partida fuera una síntesis de los planteamientos de sus tres primeras películas. Con “*Nazarín*” (1958), obtiene, entre otros, el Gran Premio Internacional del Festival de Cannes de 1959, y que señala el comienzo de una serie ininterrumpida de obras maestras cuyos títulos más sobresalientes serán “*Viridiana*” (1961), “*El ángel exterminador*” (1962) y “*Simón del Desierto*” (1965).

Una mención especial merece el caso de “*Viridiana*”: Luis Buñuel había regresado anteriormente a España tras su largo exilio, pero siempre de forma privada, y sin proyectar ningún trabajo cinematográfico; pero “*Viridiana*”, coproducción hispano-mexicana, se rodó enteramente en España y fue presentada en el Festival de Cannes de 1961, donde obtuvo la Gran Palma de Oro. Inmediatamente, el film se convierte en el tema de una resonante polémica internacional: *L’Osservatore Romano* lo ataca por

sacrílego y blasfemo, la censura española lo prohíbe (su proyección en España no sería autorizada hasta 1977) pero la película alcanza un clamoroso éxito mundial. Como consecuencia del escándalo, Luis Buñuel no volvería a rodar en España hasta 1970, fecha de la realización de *“Tristana”*.

España reconoce finalmente de un modo oficial su contribución a la cultura española en el Festival de San Sebastián de 1977, donde se presenta su última película, *“Cet obscur Objet du désir”* (Ese oscuro objeto del deseo), y se concede al realizador un premio especial por su magisterio cinematográfico.

La clasificación en diversos apartados de la obra de Buñuel no tiene más que un valor puramente didáctico, pues en su conjunto presenta la más rigurosa unidad, desarrollándose orgánicamente a partir de la época surrealista. Luis Buñuel, en efecto, permanece fiel a lo largo de toda su vida a los presupuestos esenciales del surrealismo, cuya finalidad no es la obra de arte, sino la instauración de una nueva actitud para cambiar al hombre y al mundo, destruyendo la civilización burguesa, cuyos pilares, religión, familia, poder establecido en todas sus manifestaciones, convenciones sociales y fuerzas represivas, son objeto de una guerra sin cuartel en nombre y en defensa de una auténtica moral de la libertad y del hombre mismo.

Ese pensamiento se expresa a través de una personalísima escritura cinematográfica que Carlos Fuentes resume diciendo que la mirada cinematográfica de Buñuel parte de la presencia específica de los objetos más banales: *“Buñuel utiliza comúnmente planos medios y generales estáticos que recogen sin comentarios una proliferación desordenada, amontonada, de objetos. La cámara de Buñuel retrata una vida que fluye con vulgaridad, sin distinción, aunque con autonomía. Entonces interviene una técnica propia y precisa que podría describirse como el florecimiento del telón de fondo: con una velocidad y tensión súbita que no posee otro cineasta, el movimiento inesperado de la cámara que primero iguala, enseguida conquista y por último supera el ritmo paralelo de la realidad.”*¹²⁶

¹²⁶FUENTES, Carlos. Recuperado de <http://www.aragonesasi.com/personajes/bunuel.php> el Jueves, 09 de Agosto de 2007

4.9 El neorrealismo italiano. Cesare Zavattini.

Precursores del neorrealismo italiano Cesare Zavattini junto con Roberto Rosellini, Luchino Visconti y Vittorio de Sica, dejaron un precedente importante en la historia del cine. Cesare Zavattini con su humorismo fantástico destaca como una figura importante dentro de la cultura italiana del siglo veinte. Además de escritor, periodista y argumentista se dedica a las artes plásticas y en 1931 obtiene con su primer libro, *"Parliamo tanto di me"* un éxito importante.

De 1935 a 1938 escribió para la Gazzetta di Parma, Cinema Illustrazione, Secolo Illustrato y Le Grande Firme mostrándose como un agudo e irónico observador del mundo que le rodeaba y autor al mismo tiempo, de gran fantasía y tendencias surrealistas muy extendidas en la literatura europea. A mediados de los años treinta se dio a conocer por sus argumentos y guiones cinematográficos. Convirtiéndose en un importante exponente de neorrealismo italiano al terminar la II Guerra Mundial trabajando como guionista con Vittorio de Sica.

Dentro de un nuevo humanismo que, desde tintes claramente populistas, estaba llamado a exaltar la humildad -e incluso la pobreza- vista a la luz de un enfoque cristiano, Cesare Zavattini desarrolló una fecunda trayectoria cinematográfica en la que resulta obligado recordar su responsabilidad como guionista en algunos de los filmes más representativos de la estética neorrealista.¹²⁷

Trabaja con otros cineastas reconocidos, como Mario Bonnard y Alessandro Blasetti. Desde *"Los niños nos miran"* (1943) da comienzo su fructífera relación con el director Vittorio De Sica, que dará como fruto varias obras maestras del neorrealismo, como *"El limpiabotas"* (1946) y *"Ladrón de bicicletas"* (1948).

Zavattini intenta plasmar su teoría del cine como seguimiento de la realidad en algunos filmes de episodios realizados por varios directores: *"El amor en la ciudad"* y *"Nosotras las mujeres"* ambas de 1953. Su filmografía es amplia, aun a los ochenta años se estrena detrás de la cámara con *"La verità"* (1982), un quimérico relato en el que

¹²⁷ Recuperado de *Biografías y vida, Revista on line*, en <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zavattini.htm> el Jueves, 09 de Agosto de 2007

también hace de intérprete y que bien puede considerarse su testamento moral y espiritual.¹²⁸

4.10 El cine social. Jean Vigo.

Hijo de un periodista y militante anarquista catalán -Miguel Almereyda-, Jean Vigo nació en París el 24 de abril de 1905 y murió también en París el 5 de octubre de 1934. Quizás por las malas condiciones de vida, contrajo tuberculosis en su juventud, por lo que se instaló en Niza. Ahí se desempeñó como ayudante en un estudio fotográfico y más tarde parte muy activa del cineclub de Niza, con lo que estableció contacto con experimentadores cinematográficos de todo el mundo.

En 1929 Jean Vigo invitó al hermano de Dziga Vertov: Boris Kaufman para realizar la obra: *“À Propos de Nice”* que puede definirse como una visión sobre una sociedad superficial en proceso de putrefacción. Kaufman filmaba y Vigo dirigía. Se cuenta que Vigo llevaba a Kaufman a pasear en silla de ruedas con una cámara entre las piernas y tapada por una manta para filmar a las personas sin que se dieran cuenta, que era lo que ambos buscaban, ya que eran partidarios de la teoría kino-pravda (cine-verdad). Más tarde realizó un documental sobre el campeón de natación Taris. *“Zero de conduite”* es su primer largo y relata el conflicto entre estudiantes y profesores en un internado. El film fue censurado por considerarlo sedicioso. Su último filme fue *“L'Àtante”*, una historia de amor. Vigo murió a la edad de 29 años y a pesar de su escasa filmografía Jean Vigo es considerado uno de los mejores cineastas franceses.

Margarita Ledo al referirse a Vigo señala *“Su regla de oro, para que lo real pueda ser tratado como documento es que se inscriba en el filme como presencia sin pasar por la representación... que un autor pueda filtrarlo desde su mirada, sin que el otro tenga el estatuto de personaje ni intervenga, sino como huella, como índice, en la filmación.”*¹²⁹

¹²⁸ Recuperado de Biografía de Cesare Zavattini en <http://www.italica.rai.it/esp/cinema/biografias/zavattini.htm> el Jueves, 09 de Agosto de 2007

¹²⁹ LEDO ANDION, Margarita. *Del Cine Ojo a Dogma95. Paidos comunicación*, 2004. Cap.2.1.3 *Poesía, Verdad e Ironía, de Vigo a Buñuel*. p. 44.

En otro párrafo del mismo capítulo, Ledo señala que en el año cuarenta y nueve en la revista Cine Club, Boris Kaufman, camarógrafo de Vigo refiere las posibilidades de la cámara, incluyendo el falso desnudo de la chica de la silla en medio del paseo, *“congelando imágenes, rodando a cámara lenta, ocultándola y registrando por sorpresa hechos, acciones, actitudes, expresiones. Una historia para entender sin comentarios ni subtítulos, la evocación de ideas con medios visuales, la capacidad asociativa del espectador por entre la mesa del montaje, la anticipación que nos permite lo real”*¹³⁰

El cine social de Vigo nos permite distinguir el estereotipo creado de la sociedad filmada a manera de documento, y la interpretación de lo creíble mediante la huella de la imagen. En este nuevo tiempo el cine de ficción ha cambiado conscientemente o no este estereotipo, mostrando en ocasiones escenas de lo real insertadas en una historia de ficción. Vale mencionar el caso de “La Ley de Herodes” realizada en México por Luis Estrada en el año de 1999 y que documenta a través de una historia ficticia, la corrupción y el nepotismo entre los grupos de poder, la situación de las clases desprotegidas y la realidad del campo mexicano sumido en la pobreza. Estas imágenes que aunque no son implantadas en un terreno virgen, si en un terreno abonado de recuerdos que actúan sobre la interpretación, arraigándolas al régimen mental que las rige y a la realidad que vive la audiencia a quienes son proyectadas, más allá de lo meramente visible o audible, mediante una participación consentida y activa en la estrategia discursiva de la película.

4.11 El realismo integral. Andre Bazin.

Recrear el mundo a su imagen es para Andre Bazin lo que configura su visión del cine, reproducir la realidad como lo fue para Flaherty, el mundo tal como es. *“Una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo”*. *Un arte total, lo que llamará "el mito del cine total"*¹³¹

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 2004, pág. 37.

Bazan recreaba su vocación de cineasta en los filmes tanto buenos como malos extrayendo de ellos experiencias vividas, reflexiones y conclusiones. A este respecto, J. Francisco Aranda, en su libro Luis Buñuel. Biografía crítica, recoge la siguiente reflexión *“Los peores films que haya podido ver, aquellos que me hacen dormir profundamente, contienen siempre cinco minutos maravillosos, y los mejores, los más celebrados, cuentan solamente con cinco minutos que valgan la pena: o sea, que tanto en los buenos como en los malos films, y por encima y a pesar de las buenas intenciones de sus realizadores, la poesía cinematográfica pugna por salir a la superficie y manifestarse”*

132

Para Bazan la dirección y el guión son indisociables y analiza la imagen con la profundidad de quien la ama y ama su natural evolución a través de los años, del cine silente al cine sonoro. Fue definido como el mejor crítico Frances de la Postguera quien otorga un valor importante a la luz, los escenarios, las actuaciones y todo aquello que al espectador proporcione verosimilitud. Es fundador de Cahiers du cinéma en 1952 a la que está ligado hasta su muerte y en la que plasma su interés por el cine italiano y el neorrealismo. Admirador de Rossellini, de De Sica y de Renoir. Establecer un cine amplio y flexible de objetivos humanos fue una de sus mayores premisas. Su huella permanece hasta nuestros días.

4.12 El cine como mediador social. Jean Luc Godard.

Como cineasta y crítico francés, Jean-Luc Godard, asocia al espectador con sus experiencias vividas y expresando su visión del mundo desde el punto de vista de su propia gente.

En una época parteaguas de la evolución de las mentalidades descubre el cine al igual que la sociología y las tecnologías que permiten la comunicación. En este camino conoce a André Bazin, François Truffaut, Jacques Rivette y Eric Rohmer y empieza su trabajo como crítico colaborador en La Gazette du cinéma (nº 2) firmando sus escritos

¹³² ARANDA, Francisco. J. Luis Buñuel. Biografía crítica. Editorial Lumen. Barcelona, 1969, pág. 334

como Hans Lucas, nombre que alternaría con el suyo. Aunque publica en Cahiers du Cinéma (nº 8), su verdadera actividad de crítico no se inició hasta 1956, cuando colaboraba también en Arts.

Como autor, en sus inicios encuentra en el bajo mundo sus fuentes de inspiración, buscando siempre un ideal. *“El soldadito”* (Le petit soldat) -prohibida durante tres años por la censura francesa- pone en escena, tras los acontecimientos de Argelia, a un desertor pasado al OAS que encuentra el amor y la duda. En 1961, Godard se casó con la actriz principal de la película, Anna Karina, quien trabajó en la mayoría de las películas de su marido, de *“Una mujer es una mujer”* (Une femme est une femme, 1961) a *“Made in USA”* (Made in USA, 1967).

“Vivir su vida” (Vivre sa vie, 1962) constituye una etapa en la producción del cineasta basada en testimonios de prostitutas. La película, por un curioso distanciamiento de los hechos descritos, un estilo casi documental y con el uso del plano secuencia, se aleja de las obras del género. El filme *“Les carabiniers”*, (1963), muestra un diferente estado de conciencia social del cineasta. Ese mismo año rueda *“El desprecio”* (Le mépris), para la que reunió a Brigitte Bardot, Michel Piccoli y Jack Palance. Vuelve a tomar el concepto de prostitución, piedra angular del mundo moderno, y lo amplió a las relaciones entre hombres y mujeres, cineasta y productor.

En 1967 con el rodaje de *“La chinaise”* su centro de interés por la sociología cambio hacia la política. Durante la filmación, se casó con Anne Wiazemski. Con esta película elaboró un documento ficticio que era antecedente a *“Mayo de 68”*. Week-End (1967), acida metáfora sobre la prostitución por el trabajo y su compensación en el tiempo libre.

Los sucesos políticos de 1968 llevaron a Godard a la realización de *“Le gai savoir”* con la que intentaba plasmar una teoría del cine revolucionaria por la crítica de imagen y sonido emitidos por la burguesía. Así mismo realizó *“One Plus One”* (1969) una serie de secuencias abiertas sobre los Rolling Stones y las reivindicaciones de los Black Panthers entre otros, mostrándose claramente como el Godard cineasta propositivo.

Así decide hacer cine político, y se une al grupo de Dziga Vertov. Para este

grupo, el cine, así como su antepasado la fotografía, está enfocado según las normas que sirven a los intereses de la burguesía. Se trata de elaborar otros códigos para promover un cine político nuevo. Entre las películas más representativas surgidas de esta alianza en la que participaban también Jean-Henri Roger y Jean-Pierre Gorin están “*Vent d'Est*” (1969) reflexión sobre la teoría revolucionaria, “*Pravda*” (1969), análisis de la situación checoslovaca tras los acontecimientos de Agosto de 1968 y “*Vladimir et Rosa*” (1970), un pastiche sobre la justicia.

Como mediador perpetuo, cuestionador e innovador, crítico del sistema, Godard dió una nueva cara a la cinematografía, a las relaciones del cineasta con las formas de producción y la sociedad de su entorno. Hoy nadie niega su influencia sobre los jóvenes directores.

4.13 Pero... ¿Qué es el documental?

A través de los años, estos grandes de la cinematografía nos han dejado a través de sus postulados diversas practicas e ideas que nos permiten de alguna manera poner los pies en una plataforma para visualizar de manera general la historia del cine de la realidad así como del cine de ficción, si bien sus postulados no coinciden totalmente en todos los puntos, existen constantes importantes que muestran esta extensa cartografía de lo que la producción del séptimo arte ha significado desde su aparición.

El tema de esta tesis que navega entre el tan mencionado contrato entre la realidad y la ficción es uno de estos puntos medulares.

Para Plantiga este acuerdo entre ficción y no ficción se difumina, y encuentra que es un acuerdo implícito y no declarado entre la imagen y la escena profílmica, mientras que Weinrichter encuentra en los elementos expresivos, reflexivos y subjetivos del documental esta difuminación que lo separaban del cine de ficción, y defiende la idea de que aunque se presenta como algo construido no pierde su intención de presentar el mundo real.

El potencial del documental para Renov y Brian Winston es relevante para transmitir información objetiva sobre el mundo y para clarificar conceptos en debate. Sobre esto Nichols alude a la objetividad como víctima de tantos ataques como el

realismo y considera estas construcciones como formas de representar el mundo que niega sus propios procesos de construcción y el efecto formativo de los mismos. Flaherty seguido más tarde por Paul Strand estaban de acuerdo en que el documental no representaba la realidad como un espejo, sino que era necesario interrelacionar las imágenes obtenidas dándoles un nuevo significado con una finalidad pedagógica para un público generalizado. Aquí coinciden con Vertov que defendía el registro de las acciones que se sucedían en la Unión Soviética a través del cinematógrafo, haciendo a un lado la reconstrucción con actores o acciones premeditadas. Esta negación involucraba la elaboración de un guión, la utilización de estudios, iluminación y todas las opciones del cine de ficción, para él esa diferencia estaba marcada, no había difuminación ni líneas borrosas y al igual que para Flaherty debe filmar la vida tal y como es.

Sin embargo Grierson añade el elemento creativo que para documentalistas ortodoxos y rompe los cánones cuando menciona “El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad”. De esta forma, el montaje de secuencias debe incluir no sólo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo. Griffith añade otro elemento emblemático de la ficción sin quitarle su carácter al documental cuando demostró que la base de la expresión fílmica es el montaje, y que la unidad de montaje no es la escena sino el plano, contradiciendo la postura de Vertov. Eisenstein habla del cine como un discurso organizado, como un objeto de significación, centrado en lo que el mismo llama la no indiferente naturaleza de las emociones humanas, único arte concreto que sea al propio tiempo dinámico y que pueda expresar las operaciones del pensamiento.

Sobre ciertas funciones socio discursivas del documental, más allá de la visión obtusa, pero socialmente consensuada, de este género, Ivens considera el montaje como columna vertebral mediante el cual se lleva al espectador mas allá de la lógica emocional sugerida, a lo que llama montaje psicológico. Aquí encontramos a un formidable rebelde de la época surrealista, más atemperada en la forma, y con un fuerte ingrediente de crítica social: Luis Buñuel, que mediante técnicas ficcionales representa una verdadera síntesis de la realidad con la superación dialéctica de sus contradicciones internas. Jean Vigo por su parte nos permite la interpretación de lo creíble mediante la huella de la imagen al distinguir el estereotipo creado de la sociedad filmada a manera

de documento. Por otra parte recrear el mundo a su imagen es para Andre Bazin lo que configura su visión del cine al reproducir la realidad como lo fue para Flaherty, al establecer un cine amplio y flexible de objetivos humanos. Jean Luc Godard, expresa su visión del mundo desde el punto de vista de su propia gente. Encuentra en el bajo mundo sus fuentes de inspiración, en la búsqueda siempre un ideal. Intentaba plasmar una teoría del cine revolucionaria por la crítica de imagen y sonido emitidos por la burguesía.

Así el trillado tema, construcción, deconstrucción, reconstrucción en el cine documental, nos remite constantemente a la pregunta ¿qué es el documental? Si para algunos es ficción, para otros es una realidad fragmentada, una construcción teórica para otros. Podríamos considerarlo como un registro de la realidad que mediado y/o reconstruido representa hechos de la vida misma, no necesariamente para encontrar respuestas a interrogantes específicas, sino para dejar una huella de un espacio temporal en la historia del hombre, visto desde una perspectiva particular que fragmentado o no, inserto en el cine de ficción o en su forma más pura, es por sí mismo un material didáctico para el espectador que fuera de la retórica y dialéctica de los estudiosos del cine, encuentra un punto focal en la historia del hombre que formará parte de su conocimiento y cultura general.

CAPITULO V

METODOLOGIA

5.1 Contexto primario.

Conviene anotar al inicio de este capítulo que aunque los diferentes modos de investigación difícilmente se presentan puros, generalmente en este tipo de análisis fílmicos encontramos combinatorias que obedecen sistemáticamente a la aplicación de la investigación, como en este caso, tratándose del análisis de fragmentos insertos en filmes de ficción que presentan aspectos documentales.

El análisis de los fragmentos de las películas muestra se basó en cuatro puntos modulares que según los teóricos del documental podemos considerar como aspectos pertenecientes al género:

- 1.-Modos de producción.
- 2.-Escenarios naturales.
- 3.-Personajes reales.
- 4.-Momentos históricos.

Estos elementos son los que permitirían confirmar la hipótesis planteada, aunque fue necesario tomar en cuenta en la disección otros puntos de referencia para consolidar los resultados que se pretendían obtener de los fragmentos extraídos de las películas muestra, estos elementos que habrían de complementar los nuestra búsqueda son:

- 1.- Monumentos y sitios arquitectónicos reales.
- 2.- Usos y costumbres.

Detectar los códigos implícitos en cada filme nos permitió llegar a la detección los aspectos documentales y son: Códigos visuales, códigos sonoros y códigos sintácticos.

5.2 El modelo de Javier Marzal Felici como plataforma.

Para el análisis de las películas se buscó un modelo que permitiera la observación del fenómeno no en forma totalitaria, sino fragmentada. Por lo tanto se busco determinar que la imagen “n” ubicada en la secuencia “x”, de la película “y” es en efecto un fragmento documental inserto en el filme de ficción.

De los diversos modelos posibles para la investigación y análisis de la imagen se tomó como base el de Javier Marzal, quien basa su propuesta en el análisis de la imagen fotográfica y la descripción de conceptos. La lectura de su propuesta nos brindo una plataforma para la utilización de algunos elementos para dar forma al cuerpo de la investigación en su conjunto, tomando en cuenta los siguientes niveles que propone:

- Nivel contextual,
- Nivel morfológico,
- Nivel compositivo
- Nivel interpretativo

Los niveles anteriores enmarcan los aspectos documentales motivo de nuestra búsqueda encontrando en el *Nivel Contextual* lo referente a espacio- tiempo, ficha técnica, datos históricos así como la aplicación de luz natural y artificial, aunque esta referencia podría también encontrarse en nivel compositivo. En el *Nivel Morfológico* encontramos los modos de producción y que constituye un elemento formal que nos permite separar diferentes, planos, líneas y objetos presentes en una imagen. En cuanto al *Nivel Compositivo*, este enmarca los códigos visuales, sonoros y sintácticos y todo aquello que es representado en imagen y sonido, específicamente para Marzal, de orden fotográfico, que tengan un significante, una explicación sobre el tema o historia, por lo que la sinopsis argumental, queda inserta en este nivel. Por último el *Nivel Interpretativo* nos lleva al punto mismo de la investigación, a la interpretación de los fragmentos, su análisis general y descomposición para ubicarlo en el género documental o fuera de este.

La multiplicidad de lecturas que pueden obtenerse en un estudio de esta naturaleza y que quedan abiertas ad libitum del analista o investigador, nos permitió abrir la investigación a otros elementos relevantes que dan un mayor cuerpo al trabajo de investigación.

5.3 Desarrollo

El antecedente y estado actual del problema como apertura del trabajo de investigación, tuvo como soporte la línea de investigación abierta con la tesina realizada para la obtención del DEA, sobre “Los inicios del documental con fines didácticos en México”, que tuvo a bien dirigir la Dra. Margarita Ledo Andión, quien de igual manera dirige esta tesis.

La investigación bibliográfica para el Marco Teórico sobre el aspecto documental inicia en las aportaciones a la teoría del cine de diversos autores, como Plantiga, Eisenstein, Alexander Williams, Grierson, Vigo y Rosellini entre otros, sin dejar atrás a los grandes documentalistas, como Flaherty, Ivens o Vertov entre otros autores quienes desde un Marco Referencial nos permiten una visión general de la producción cinematográfica documental y de ficción.

La investigación cinematográfica dio inicio desde antes del planteamiento de la hipótesis, dado que el universo en el que habría de trabajarse para seleccionar la muestra es muy amplio por la cantidad de películas mexicanas realizadas desde la década de los cuarenta hasta la actualidad. Así se llevo al cabo el visionado de más de 150 películas mexicanas de ficción para determinar si era posible el planteamiento de la investigación y seleccionar una o dos películas por década que representara la hipótesis que se pretende probar como cierta.

La videografía sobre cine documental y de ficción comprendió el visionado de varios documentales que van desde la llegada del cine a México, hasta México Siglo XXI, en los que gracias al vasto archivo histórico de la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM, ANUIES, Clfo, y la misma Videoteca de Televisión Universitaria de la Universidad Autónoma de Tamaulipas fue posible dar una nueva mirada a las diferentes etapas del cine mexicano a partir de 1896 y comprobar nuevamente que el cine en

México inicia como documental, y que este género ha estado inmerso en el cine de ficción desde sus inicios.

La fórmula que permitiese llegar al objetivo determinando y que inicia con la recogida de datos para la parte de los Marco Teórico y Marco Referencial, nos llevo finalmente a realizar un esquema para el análisis, que incluye los niveles propuestos por Javier Marzal , y que se exponen en el siguiente orden en cada película analizada.

- a) Ficha técnica
- b) Sinopsis argumental
- c) Espacio- Tiempo
- d) Datos históricos del filme
- e) Códigos visuales
 - Encuadres
 - Desplazamientos de cámara
 - Iluminación
- f) Códigos sonoros.
 - Diálogos
 - Musicalización
 - Sonidos incidentales
- g) Códigos sintácticos
 - Fundidos
 - Cortinillas
 - Efectos
 - Montaje
- h) Selección de los segmentos documentales.
 - Modos de producción
 - Escenarios naturales
 - Arquitectura
 - Personajes reales
 - Momentos históricos.
 - Usos y costumbres

La extracción del corte o secuencia de tomas se sometió a la comprobación de los elementos que le dan el carácter documental. Los modelos de análisis lingüísticos, antropológicos, sociológicos o psicoanalíticos no fueron en este caso el punto determinante sino el modo de producción y que aunque permeen en el, de acuerdo a los códigos que presentó la lectura filmica lo determinante fué la imagen que documenta la realidad dentro de la ficción.

Finalmente se presentaran los resultados y conclusiones sobre cada uno de los análisis de las 10 películas muestra y una conclusión general de todo el proceso de investigación.

CAPITULO VI

ANALISIS DE LOS ASPECTOS DOCUMENTALES EN EL CINE DE FICCION.

6.1. La muestra.

La muestra para el análisis de este trabajo de investigación, está compuesta por diez películas que van de la década de los cuarenta a la actualidad. Esta selección cronológica obedece al hecho de que en la tesina para la obtención del DEA se trabajó en la línea de investigación sobre cine documental en México hasta los años treinta y aunque la investigación se fundamentó en los inicios del documental en México con fines didácticos, nos dio un panorama lo suficientemente amplio para desear abrir esta nueva línea en la que podamos encontrar en el cine de ficción los aspectos documentales que se refieren en la hipótesis planteada.

La selección cronológica de los filmes (uno, y en algunos casos dos por década) nos permitirá ir observando no solamente el desarrollo del cine en México, sus modos de producción, así como referentes y constantes que se hacen presentes en cada director al correr los años. Una forma de constructo ficcional basado en realidades cotidianas de un pueblo con características muy específicas pero a la vez un mosaico multicultural que tiene como *background* la tragedia, el drama social, la corrupción política, la religiosidad, la violencia y otros muchos aspectos que se reflejan en cada historia.

Vale mencionar que éste trabajo de investigación no se centra en las temáticas de los realizadores, sin embargo éstas se van hilando de tal manera durante el visionado de las mismas que arrojan datos a la investigación que nos dan un panorama más amplio del cine mexicano; aunque éste presente una gran riqueza de temas para la investigación aún no explorados. En esta muestra nos interesa localizar los aspectos documentales en el cine de ficción. Iniciamos con la década de los cuarenta.

6.2. ANALISIS 1

MARIA CANDELARIA –Xochimilco- (1943)

Ficha técnica.

Dirección: Emilio Fernández.

Producción: Films Mundiales, Agustín J. Fink.

Productor asociado: Felipe Subervielle.

Jefe de producción: Armando Espinoza.

Asistente: Jaime L. Contreras.

Anotadora: Matilde Landeta.

Argumento: Emilio Fernández.

Adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdalena.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Operador de cámara: Domingo Carrillo.

Música: Francisco Domínguez.

Sonido: Howard Randall, Jesús González Nancy y Manuel Esperón.

Escenografía: Jorge Fernández.

Vestuario: Armando Valdés Peza.

Maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes.

Dolores del Río (María Candelaria)

Pedro Armendáriz (Lorenzo Rafael)

Alberto Galán (pintor)

Margarita Cortés (Lupe)

Miguel Inclán (Don Damián)

Beatriz Ramos (periodista)

Rafael Icardo (cura)

Arturo Soto Rangel (doctor)

Julio Ahuet (José Alonso)

Lupe del Castillo (huesera)
Lupe Inclán (chismosa)
Salvador Quiroz (juez)
José Torvay (policía)
David Valle González (secretario del juzgado)
Nieves, Elda Loza y Lupe Garnica (modelos)
Enrique Zambrano (médico)
Habitantes de Xochimilco.

6.2.1.-Espacio –Tiempo.

Espacio:

La historia se desarrolla en los canales de Xochimilco, México, aunque algunas escenas se filmaron en los estudios Clasa con escenografía e iluminación artificial.

Tiempo:

El drama sucede a principios del siglo XX., noche, día.

6.2.2.-Sinopsis del Argumento.

Un pintor famoso es entrevistado por una periodista sobre un cuadro que el artista se niega a vender. El cuadro es de una india desnuda. Ahí retrocede la acción al año de 1909. Una pareja de indios, María Candelaria y Lorenzo Rafael crían una cochinita como ahorro para casarse; pero el tendero Damián que desea a María Candelaria, quiere que le paguen con el animalito.

En Xochimilco María Candelaria es hostilizada duramente por la comunidad indígena por que su madre fue prostituta, lo que dificulta su trabajo como vendedora de flores. Además Lupe, otra joven de la comunidad arremete contra ella por que quiere quedarse con Lorenzo Rafael. Cansada María Candelaria tiene un pleito con ella y la tira al agua de los canales de Xochimilco. Lupe le pone al pueblo en contra más de lo que ya estaba y el día de la bendición de los animales en la iglesia del pueblo, cuando la pareja lleva a su marranita a bendecir, el pueblo los ataca teniendo que ser defendidos por el cura de la parroquia.

El tendero mata a la marranita de un tiro afuera de la casa de María Candelaria, dejándolos sin su pequeño bien. Más adelante la india enferma de paludismo y el tendero se niega a entregarle a Lorenzo la quinina que reparte el gobierno gratuitamente. Este tiene que robarla y de paso roba un vestido para poder casarse con la mujer. El tendero acusa a Lorenzo con la policía agregando a su demanda el robo de un dinero y así frustra la boda y el indio va a parar a la cárcel.

El pintor que desea pintar a María Candelaria se ofrece a pagar la fianza si ella permite que la pinte, como el juez está de viaje y hay que esperar para pagar, ella posa para él mientras espera la salida de su hombre de la cárcel. El artista desea pintarla desnuda pero ella se niega y él pinta el cuerpo de María Candelaria utilizando a otra modelo. El pueblo al ver el cuadro quema la chinampa de María Candelaria y la apedrean. El indio logra escapar de la prisión y ella muere en sus brazos.

6.2.3.-Datos Históricos.

Esta película daría a Emilio Fernández prestigio mundial y convertiría su nombre en un sinónimo del cine mexicano, Las primeras imágenes de este filme muestran la influencia de Eisenstein, influencia manifiesta al utilizar ídolos precortesianos sobrepuestos a los rostros indígenas de las modelos del pintor Alberto Galán. Una de las modelos: Nieves, que aparece desnuda en una secuencia, fue en efecto modelo de Diego Rivera.

Diego Rivera no estuvo de acuerdo con este filme señalando que su error fundamental fue que la trama se diera en Xochimilco siendo un guión que manifiesta un pueblo prejuicioso y cerrado, dado que Xochimilco desde la época precortesiana fue lugar de placeres, un gran prostíbulo a lo que llamo “*una traducción mexicana del Yoshiwara*”. Esto no lo sabían extranjeros como Oumansky, el embajador de la Unión Soviética, gran entusiasta de la película desde el primer momento.

6.2.4.-Códigos Visuales

El director utiliza encuadres y desplazamientos que cubren toda la escala de apertura de la lente, logrando buenos acercamientos o *close ups* especialmente en los rostros indígenas. La fotografía preciosista de Gabriel Figueroa nos deja ver paisajes al estilo Eisenstein, en la forma de retratar al pueblo en sus costumbres “exóticas”, así como a un Xochimilco captado al estilo de la foto artística. Además de planos secuencia en espacios abiertos, utiliza mayormente planos cerrados, medios y planos americanos, al fotografiar a los personajes, logrando una excelente fotografía en los planos de tiro corto.

6.2.5.-Códigos sonoros

El lenguaje de los personajes muestra fielmente el acento de los nativos del centro de México.

6.2.6.-Códigos sintácticos.

Generalmente el montaje está realizado en base a disolvencias entre secuencias.

6.2.7.- Aspectos Documentales y localización de las imágenes de máxima representación documental.

a) Escenarios naturales:

- Los canales de Xochimilco, hoy patrimonio cultural y ecológico de México, cuando aun no estaban invadidos por el turismo.
- Los campos sembrados de maíz, flores y verduras, de los cuales vivía la población aun en la década de los cuarenta. Hoy aunque aun se venden flores y verduras, viven especialmente del turismo.
- El mercado de Xochimilco, más parecido a un tianguis precortesiano que a los mercados actuales.

b) Arquitectura:

- La iglesia de la Santísima Trinidad Chililico, que si ha tenido algún remozamiento conserva la misma arquitectura.

c) Los nativos de Xochimilco en sus actividades diarias como:

- La venta de productos en las trajineras y el embarco de los mismos.
- La bendición de los animales, una práctica religiosa muy extendida en México, especialmente en el centro y sur.

d) Representación de Usos y costumbres:

- Hábitat de la población rural en jacales originales.
- Uso de chiqueadores.
- Alimentación base del indígena, las tortillas de maíz.

6.2.9 Conclusión al análisis fílmico de María Candelaria, Xochimilco.

- Se encuentran en esta película seis aspectos documentales.
- Así como tres representaciones de usos y costumbres.

Es importante resaltar que en este filme de ficción el director marca una tendencia a la idealización del indígena al mostrar a una mujer que es toda perfección y pureza y a un hombre íntegro y valeroso. Sin embargo muestra también la ignorancia y superstición del pueblo, la corrupción de quienes estaban un peldaño más arriba que los indígenas en la escala social, tal es el caso del tendero. Este tipo de denuncia es una constante en el cine mexicano como veremos en las siguientes películas. Muestra también la religiosidad de un pueblo que se acoge a la divinidad ante la miseria de sus vidas, ante la injusticia social de la que es víctima un pueblo próximo a la revolución.

La cinta nos traslada a un viejo escenario: Xochimilco, donde el Indio Fernández trabaja en la exaltación y en la reivindicación de los indios como mexicanos puros, aunque marcados por la tragedia que bien merecen una sublimación compensatoria al modo de los “nativos” mostrados por el cine de Hollywood.

El director claramente desea mostrar la perfección e inocencia de María Candelaria, su sentido religioso y su amor por la tierra y por el indio que escenifica la valentía y la entrega, pero también la sumisión de un pueblo socialmente oprimido.

La película reivindica así al indio, pero a la vez muestra sus prejuicios e ignorancia a través de la actitud del populacho dispuesto al linchamiento.

Este melodrama ubicado en vísperas de la revolución logra exponer en una lectura entre líneas a tres personajes importantes como reivindicadores de la raza azteca. El cura, único capaz de salvar a la pareja inocente de ser linchados, el médico que comparte con la huesera la curación de María Candelaria y el pintor que pone de manifiesto la buena fe del arte de tal modo, que el indígena, sigue siendo visto como el “buen salvaje” de Rousseau. Esta lectura que al margen de su excelente producción hace gala de culto a un paternalismo representado por la iglesia y la ciencia el apoyo del Estado y el compresivo Arte.

Pese a ser una película de ficción, representa una realidad espacio temporal, que retrata usos y costumbres de un grupo en particular.

Imágenes de “María Candelaria” de Emilio Fernández (Xochimilco) México 1943







6.3. ANALISIS 2

SALON MEXICO -Mujer mala- (1948)

Ficha técnica

Dirección: Emilio Fernández.

Producción: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo.

Productor ejecutivo: Fernando Marcosl

Jefe de producción: Alberto A. Ferrer.

Asistente: Felipe Palomino.

Argumento y adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Antonio Díaz Conde.

Canciones: “EL caballo y la montura”, “Sopa de pichón”, “Meneito” y los danzones “Almendra”, “Nereidas” y “Juárez no debía morir”.

Sonido: Rodolfo Solís y José de Pérez.

Escenografía: Jesús Bracho.

Maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Gloria Schoemann.

Duración: 95 minutos.

Interpretes

Marga López (Mercedes López),

Miguel Inclán (Lupe López)

Rodolfo Acosta (Paco)

Roberto Cañedo (Roberto)

Mimi Derba (Directora)

Carlos Muzquiz (patrón)

Fanny Schiller (prefecta),

Estela Matute (cabaretera)

Silvia Derbez (Beatriz)

José Torsay (policía sordo)

Maruja Grifell (profesora)

Hernán Vera (cuidador del hotel)

Humberto Rodríguez (velador)

Luis Aceves Castañeda (ladrón)

Son “Clave de oro” y “Mulatas de Fuego” con Celia Cruz.

6.3.1.- Espacio –Tiempo

Espacio:

El filme se realiza en diversas locaciones de la Cd. de México, así como en el Salón México (cabaret).

Tiempo:

Curiosamente las escenas más dramáticas o de “la mala vida” son filmadas de noche mientras las escenas de la vida “decente” son filmadas de día.

6.3.2.- Sinopsis del argumento.

Mercedes labora como fichera en el Salón México para poder pagar los estudios de su hermana Beatriz, quien no sabe, así como nadie del colegio la vida secreta de Mercedes. Ella y su explotador ganan un concurso de danzón. Paco le entrega a Mercedes el trofeo pero no el dinero que ella le quita mientras el duerme con otra en un cuartucho. El hombre golpea a la cabaretera pero Lupe, un policía que está enamorado de ella, llega a defenderla y le propone matrimonio, ofreciéndole esperar a que se case primero su hermana.

En el colegio la directora recibe la visita de su hijo, quien es teniente de aviación en el escuadrón 201 y se enamora de Beatriz siendo correspondido por la joven. Paco el explotador comete un robo a un banco y se esconde en el cuarto de Mercedes después de asesinar al velador, la policía lo apresa y se lleva también a Mercedes. Lupe el policía visita a Beatriz quien no pudo ir al internado a verla. Cuando Mercedes es liberada concede la mano de su hermana al aviador.

Una noche Mercedes se niega a atender a unos pilotos que visitan el Salón México, pues con ellos va el joven prometido de su hermana, por tal motivo es despedida.

Paco escapa de la cárcel y le pide a Mercedes que huya con él pero ella se niega, por lo que Paco la amenaza con decirle la verdad a su hermana. Mercedes para evitarlo lo mata a cuchillo, pero antes de morir le da muerte a balazos. La historia termina con el matrimonio de la Joven Beatriz con el piloto que finalmente conoce la verdad.

6.3.3.- Datos Históricos.

Salón México queda registrado en la historia del cine mexicano como el primer melodrama cabaretero del Indio Fernández, género que tendrá un fuerte desarrollo en los años posteriores. El filme retrata lo que para el México de la época “no debía ser”, una moraleja que habla de la abnegación y la devoción por la virgen en contraste con la vida de arrabal y prostíbulos en los que se desenvuelve la protagonista. Marca las diferencias sociales de manera dramática, factor que será también una constante en el cine mexicano.

Fue filmada a partir del 9 de septiembre de 1948 durante 26 días en los estudios CLASA y locaciones exteriores, así como en el Salón México, con un costo aproximado de 600 mil pesos. Estrenada el 25 de febrero de 1949 en el cine Orfeón (tres semanas).

6.3.4.- Códigos visuales.

La película entrelaza tres escenas de alto contenido simbólico que transcurren durante la víspera de la conmemoración de la independencia.

En la primera, Mercedes comenta a su hermana frente a la catedral de México que sólo ante tamaño edificio es capaz de sentir que sus desgracias parecen poca cosa. Ahí el sentimiento religioso como bálsamo de la pobreza nos retrata una realidad en un México que solo es bueno para los sectores poderosos, pero que es dramático para los que menos tienen.

En la segunda, las dos hermanas al visitar el Museo Nacional de México, (hoy Museo Nacional de Antropología e Historia) mientras a sus espaldas vemos las imponentes esculturas de los antiguos dioses aztecas.

En la tercera escena: las dos hermanas contemplan al presidente de la república Miguel Alemán, dar el grito de independencia en un Zócalo que predice el futuro de la independencia de Beatriz, pero no el de Mercedes condenada por la moral de la época y por su propia impotencia de salir adelante.

Es irónico el papel del policía protector, dadas las características que han prevalecido en México por parte de la policía, la honradez y el absoluto amor de un hombre que no ve más allá de sus sentimientos.

Este Melodrama popular, pone al arte y a la sensibilidad al servicio de contar historias para un pueblo que esencialmente no ha cambiado en sus gustos y obsesiones. Las interpretaciones cumplen con su cometido al mostrar a los personajes representando la vida en la ciudad como se vivía en aquella época y como se vive aun en la actualidad en muchos sitios.

6.3.5.- Códigos sonoros.

La música de Díaz Conde que algunos críticos han puesto en desigual competencia con los prestigios de Aaron Copland, cuya suite “Salón México” cita en algún momento de la película el dueño del cabaret, nos muestra vivamente la música de un grupo social afecto al danzón, el cual marca una época importante en México, y de manera clara nos muestra la influencia afrocubana en el país, a la vez que documenta la composición extraordinaria de Copland, interpretada por Díaz Conde.

6.3.6.- Códigos sintácticos.

En esta película el indio Fernández echa mano de la fotografía de Figueroa para crear unas ambientaciones líricas en las que hace alarde de su destreza con la paleta en blanco y negro como en el caso de la vecindad, muy común en la ciudad de México como hábitat de las familias de la clase baja, y otras llenas de humo y sombras en la mejor tradición del café cabaret. A la vez marca un fuerte contraste con escenas llenas de luminosidad en los momentos “puros y felices” fuera del ambiente del cabaret, por ejemplo el parque, el colegio, el atrio de la iglesia etc.

El uso de contrapicados parece una constante muy usada en el filme así como los *top shot*, utilizando solamente algunos fundidos, lo que no evita la amplia gama de encuadres en un montaje bastante ágil que mantiene la atención en el espectador. Este clásico que mucho tiene de cine negro vale la pena desde muchos puntos de vista.

6.3.7.- Aspectos documentales y localización de las imágenes de máxima representación documental.

Escenarios reales:

- Palacio Nacional y Zócalo de la ciudad de México, con la iluminación propia del 15 de septiembre, el día del grito de independencia dado por el presidente de la república.
- La Catedral de la ciudad cuyo entorno ha sufrido cambios muy notorios.
- Museo Nacional de México, hoy Museo Nacional de Antropología e Historia.
- El Ayuntamiento de la ciudad de México.
- Nacional Monte de Piedad.
- Salón México.
- Aviones de escuadrón 201 de la Fuerza aérea Mexicana.
- Los automóviles y el tráfico de la época en la Ciudad de México.
- Vecindades de la ciudad.

Personajes reales

- El pueblo en El Zócalo durante el grito de independencia.
- EL Presidente de México Manuel Ávila Camacho.
- Prostitutas, músicos y bailarinas del Salón México.

Representación de Usos y costumbres

- La quema de pólvora en el grito de independencia.
- Los tipos de baile de la época como mambo, danzón, y ritmos afrocubanos.

- El tipo de lenguaje usado por el pachucho de esa época, también llamado caló, en contraste con el lenguaje incorrupto del colegio de señoritas propio de las clases sociales “decentes”.

6.3.8 Conclusión al análisis fílmico del filme Salón México.

La película muestra 12 aspectos documentales.

Así como 3 representaciones de usos y costumbres.

El México de la década de los cuarenta es retratado y mostrado en su idiosincrasia aún en esta película de ficción, la moralidad de la época, el abismo entre las clases sociales, inclusive entre el policía y la cabaretera por ser esta una mujer sacrificada y noble. La corrupción y la desigualdad social entre géneros, ya que la mujer es golpeada y explotada por el pachuco, y el amor de la mujer por la virgen de Guadalupe y su fe y religiosidad por encima de cualquier situación, así como su disposición al sacrificio hasta llegar a la muerte por el bienestar de su hermana. Encontramos también las vecindades en donde los marginados aún el día de hoy pasan una vida llena de dificultades; sitios estrechos, mal iluminados y medio derruidos nos lo dejan ver. Consciente o inconscientemente el Indio Fernández y Figueroa su fotografía hacen de esta ficción un retrato muy vívido del México de la década de los cuarenta.

Imágenes de “Salón México” de Emilio Fernández (Mujer mala) México 1948







6.4. ANALISIS 3

LOS OLVIDADOS (1950).

Ficha Técnica.

Dirección: Luis Buñuel.

Producción: Ultramar Films, Óscar Dancigers y Jaime Menasce.

Gerente de producción: Federico Américo.

Administrador: Antonio de Salazar.

Jefe de producción: Fidel Pizarro.

Asistente: Ignacio Villarreal.

Repetidor de diálogos: José de Jesús Aceves.

Argumento y adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Operador de cámara: Ignacio Romero.

Música: Rodolfo Halffter, sobre temas originales de Gustavo Pittaluga.

Sonido: José B. Carles y Jesús González Gancy.

Escenografía: Edgar Fitzgerald.

Maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes.

Stella Inda (madre de Pedro)

Miguel Inclán (Don Carmelo, el ciego)

Alfonso Mejía (Pedro)

Roberto Cobo (El Jaibo)

Alma Delia Fuentes (Meche)

Francisco Jambrina (director de la escuela La Granja)

Jesús García Navarro (padre de Julián)

Efraín Arauz (El cacarizo)

Jorge Pérez (Pelón)

Javier Amezcua (Julián)
Mario Ramírez (Ojitos)
Juan Villegas (abuelo del Cacarizo)
Héctor López Portillo (juez)
Ángel Merino (Carlos, ayudante del director)
Daniel Corona y Roberto Navarrete (golfos)
Antonio Martínez (chamaquito)
Niño Ramón Martínez (Nacho, hermano de Pedro)
Antulio Jiménez Pons (chicharronero)
Diana Ochoa (madre del Cacarizo)
Salvador Quiróz (dueño de la herrería)
Humberto Mosti (corrigendo)
José Moreno Fuentes (policía)
Juan Domínguez (corrigendo)
Rubén Campos y José López (asilados)
Ignacio Solórzano (feriante)
Victorio Blanco (viejo del mercado)
Ramón Sánchez (vendedor de tortas)
Francisco Muller (Mendoza)
Enedina Díaz de León (tortillera)
Charles Rooner (pederasta elegante)
Voz en off: Ernesto Alonso.
Duración: 80 minutos.

6.4.1 Espacio- Tiempo.

Espacio: La película transcurre en la Ciudad de México, en los barrios marginados, en vecindades y mercados; y aunque el argumento nos ubica alrededor de los años cincuenta, el problema que presenta es atemporal ya que sucede aún en la actualidad.

Tiempo: La historia transcurre generalmente de día aunque también se aprecian tomas nocturnas manejadas con iluminación artificial.

6.4.2 Sinopsis del Argumento.

Un adolescente de los barrios bajos de la ciudad de México, después de escapar de la correccional regresa a la calle para reunirse con sus amigos. Pedro y el Pelón le ayudan para asaltar y robar a un mendigo ciego, que canta y toca para vivir. El ciego es apedreado por los pequeños delincuentes. En el mercado de la ciudad hay un chiquillo campesino abandonado por su padre al que Pedro, recoge y lo lleva a la casa de unos amigos: Meche y el Cacarizo, que son hermanos y viven con su abuelo que los mantiene vendiendo leche de burra.

El Jaibo culpa a un joven trabajador llamado Julián de que lo llevaran a la correccional y lo mata en presencia de Pedro. Después lo amenaza con la muerte si dice lo que pasó. La obsesión de Pedro es que su madre lo quiera, ya que lo rechaza constantemente argumentando que ni siquiera conoció a su padre quien la violó. Pedro para congratularse con ella entra a trabajar en una herrería, a donde se mete el Jaibo y se roba un cuchillo con mango de plata; acción por la que persiguen a Pedro. El chiquillo abandonado por su padre a quien han apodado el Ojitos es explotado por don Carmelo el ciego quien lo emplea como ayudante.

El Jaibo, se enreda sentimentalmente con la madre de Pedro después de que roba un cuchillo de la herrería donde trabaja Pedro, quien aparece como el culpable y lo llevan a una escuela granja correccional. El director interesado en enderezar a Pedro le demuestra su confianza y le da cincuenta pesos para enviarlo a la tienda a comprar unos cigarros ante lo que Pedro se siente contento con la muestra de confianza, pero el Jaibo le encuentra y le quita los cincuenta pesos. Pedro lo persigue hasta el barrio ya que no quiere perder la confianza del director. El Jaibo lo golpea y Pedro lo denuncia como el asesino de Julián. El Jaibo mata finalmente a Pedro en el establo del abuelo de Meche y el Jaibo muere en manos de la policía. El cadáver de Pedro es arrojado al basurero por Meche y su abuelo.

Existe un final alternativo. Hoy se maneja en los DVD's a la venta y renta como tal, un final menos terrible para Pedro quien es la víctima más golpeada en la película, aunque todos los chicos de la calle, son víctimas de la miseria. En este final alternativo,

Pedro no muere, si no que al morir el Jaibo, recoge los cincuenta pesos del director y el Ojitos lo protege esa noche y lo tapa en el muladar donde vive con una hoja de cartón, así en la mañana Pedro vuelve a la correccional. El final que se transmitió en los estrenos fue donde muere Pedro.

6.4.3 Datos Históricos.

Buñuel acompañado por Alcoriza y después por Eduard Fitzgerald, escenógrafo canadiense se dedicó a recorrer los bajos barrios de la ciudad de México, algunos de ellos como el camino por Nonoalco, la plaza La Romita, o un ciudad perdida en Tacubaya los cuales ya no existen como tales en la actualidad. Al ser entrevistado por José de la Colina y Tomas Pérez Turrent, Luis Buñuel mencionó como surge la idea de Los Olvidados.

Junto con otro español, Juan Larrea, escritor, Buñuel le propuso a Oscar Dancigers una película de carácter, la cual llevaría por nombre “¡Mi huerfanito, jefe!”, forma en que gritan los voceadores cuando les queda un solo billete de lotería por vender. Y trataba precisamente de un chico vendedor de lotería. El productor se entusiasmo por el éxito de taquilla de “El gran calavera”, la anterior película de Buñuel y vio la posibilidad de hacer algo más serio. Una historia sobre los niños de la calle de la Cd. De México. Buñuel empezó a trabajar con Luis Alcoriza, “pero él tenía que cumplir con otro contrato” y continuó la redacción del argumento con Max Aub y Larrea. Los diálogos los adopto al modo del “calo” Pedro de Urdimalas.

Alternaban en el filme algunos actores conocidos, como Stella Inda, quien había debutado en “*La mujer del puerto*” (1933), y participado en varios filmes clásicos, como “*La noche de los Mayas*” (1939), “*Santa*” (1943) y “*Fe, esperanza y Caridad*”, (1972) así como Miguel Inclán y Francisco Jambrina, con otros en su carácter de debutantes o casi, y aun con personajes reales (aspecto documental) e improvisados, como el niño campesino Mario Ramírez, quien interpreta al Ojitos. Aunque en el filme dice que todos los personajes son auténticos, uno de los dos personajes principales: “El Jaibo” era actor y se le recuerda por su excelente papel como “La Manuela” en el filme “El lugar sin Límites”. Gabriel Figueroa hizo un buen trabajo en la fotografía, típico en el, aunque se

quedó sorprendido y contrariado por el rechazo de Buñuel ante su empleo de filtros para captar las nubes fotogénicas que tanto adornaban las cintas del Indio Fernández. Aquí vemos en el modo de producción la forma documental inserta en el filme.

Buñuel realizó investigación sobre los niños de la calle y su comportamiento en el Internado Para Menores y leía la nota roja de los diarios de donde se inspiró para el final de Pedro en el basurero, por la publicación de una nota sobre un niño encontrado muerto a golpes en un basurero de la ciudad.

Al principio parece ser que “*Los olvidados*” será una película con propósitos edificantes ya que después de los créditos, aparece un letrero con los siguientes agradecimientos: *Agradecemos la ayuda valiosa para realizar esta película, a las siguientes personas y entidades: Doctor José Luis Patiño, director de la Clínica de Conducta de la Secretaría de Educación Pública. Señorita María de Lourdes Ricaud del Departamento de Prevención Social de la Secretaría de Gobernación. Señor Armando List Arzubide, director de la Escuela Granja de Tlalpan*, aunque realmente es una película de denuncia social basada en una historia ficticia con aspectos de la realidad.

Fue filmada del 6 de Febrero al 9 de marzo de 1950 en los estudios Tepeyac y en locaciones del D.F. (sobre todo, por el rumbo de Nonoalco) con un costo aproximado de 450 mil pesos. Estrenada el 9 de diciembre de 1950 en el cine México durante una semana.

En 1951 obtiene 11 Arieles y desde agosto de 2005 “*Los Olvidados*” de Buñuel junto con Metrópolis de Fritz Lang son declarados Memoria del mundo por la UNESCO.

6.4.4 Códigos visuales

Al inicio de la cinta se muestran vistas de ciudades extranjeras: Nueva York en toma fija, en París la torre Eiffel en un *Tilt Up*, un paneo sobre el Río Tamesí en Londres y finalmente del centro de la ciudad de México en una contrapicada, mientras la voz *en off* de Ernesto Alonso advierte que las grandes urbes crecen mucho, que eso produce miseria como la que se va a ver, que esa miseria no es en absoluto privativa de México y

que los gobiernos hacen todo lo posible por desterrarla. Aquí encontramos las primeras imágenes documentales.

Posteriormente encontramos diversos planos de un mundo miserable (Nonoalco) en donde juega con tomas abiertas, medias y cerradas utilizando a menudo las picadas y contrapicadas así como algunos planos secuencia. Las tomas impactan por su realismo. La aparición del Jaibo, un personaje alto y flaco vestido al modo callejero de la época, de actitud arrogante y a quien el mundo le importa poco o nada, se observa caminando por San Juan de Letran,(aspecto documental) en un puesto pide una torta a un vendedor ambulante pero huye ante la vista de un policía. (Aspectos documentales en cuanto a modo de grabación, personajes reales y sitios históricos.)

Visualmente este filme está constantemente mostrando escenas de miseria, de un grupo social sin destino y con un tipo de vida muy cercana a la pura sobrevivencia, carente de valores sociales: niños generalmente abandonados o con padres inmersos en conflictos de gran envergadura que les limitan para darles cuidados.

Existen otros aspectos que nos hablan también de la solidaridad entre amigos y que muestran que aún en los más paupérrimos lugares se encuentra gente que aun sin orientación ni guía es capaz de ayudar a sus semejantes. El Ojitos, niño campesino abandonado en el mercado representa a un sector que forma los gruesos los cinturones de miseria de las grandes ciudades del país.

Causa admiración y burlas de los chicos del bajo mundo urbano la habilidad del Ojitos de mamar directamente de la ubre de una cabra y las muestras de solidaridad de Pedro, a quien su madre cargada de hijos le niega el alimento y el cariño.

Hay otra escena de tipo documental pues nos da a conocer las calles de la ciudad y sus personajes reales en donde observamos que a Pedro un pederasta elegante le ofrece dinero; la escena es captada desde el interior de un lujoso escaparate de la avenida Juárez. Tanto Pedro como el pederasta huyen al acercarse un policía. La explotación infantil y la pederastia son abordadas por Buñuel como una representación documental en esta película.

Una de las más extrañas secuencias en la historia, es el sueño de Pedro, que ve, bajo su cama, a Julián (el joven asesinado por el Jaibo) ensangrentado y riéndose; después, ve acercarse a su madre que le habla cariñosamente sin mover los labios, tampoco los mueve Pedro al contestarle, lo besa y le ofrece un gran pedazo de carne cruda y desgarrada que gotea sangre y que el Jaibo le arrebató. Este simbolismo del subconsciente atormentado del niño es manejado por Buñuel en cámara lenta, un recurso que escasamente utiliza. Otro elemento mostrado que representa la idiosincrasia de este sector social es la superstición, la cual es representada mediante una escena en la que el ciego frota la espalda desnuda de la madre enferma de Meche con una paloma moribunda, pero el Ojitos dice que la paloma no curará a la mujer, sino un diente de muerto que él robó del cementerio una noche de luna. Este tipo de “curas” es característico de brujos y chamanes en México. El *travel* manual es usado con discreción, así como los planos secuencia.

6.4.5 Códigos sonoros.

Desde el inicio la banda sonora nos ofrece un drama auditivo que tal parece que precederá a una película de terror, aunque en realidad el drama que presenta Buñuel lo es. Como dato sobre la música, diría Buñuel: *“la escribió Gustavo Pittaluga, pero como no estaba sindicalizado ni nacionalizado, la filmó toda Rodolfo Halffter, a quien esto casi le costó salir del sindicato”* (Pittaluga y Halffter eran españoles).

Desde el inicio de la película, después de la presentación del Jaibo se pasa a la de otro personaje importante: un viejo ciego (Miguel Inclán) hombre orquesta que hace sonar con un pie una tambora mientras sopla una batería de pitos que le cuelga del cuello y tañe una guitarra. Este audio original puede considerarse un aspecto documental sonoro, ya que representa a los hombres orquesta tan populares en la Cd. De México.

Los músicos callejeros de este tipo son una representación clara de las diversas formas de vida que adopta el hombre de bajos o cero recursos, como medio de sobrevivencia, aunque curiosamente el ciego alterna su actuación ante un auditorio callejero con elogios a Porfirio Díaz *“ahora les voy a contar el corrido de mi general don Porfirio Díaz... ríanse, pero en tiempos de mi general había más respeto y las mujeres se estaban en casa, no como ahora que andan por ahí engañando maridos”*.

Es importante la forma de lenguaje que se utiliza en la película y el cual representa con bastante exactitud, no solo el “caló” de la clase baja del Distrito Federal , si no que el tono o sonsonete es muy real, así como los dichos de la época entre este grupo social.

6.4.6 Códigos Sintácticos.

En esta película Buñuel pasa de una secuencia a otra a través de fundidos bien logrados. En algunas secuencias utiliza el corte directo. La sintaxis es lineal sin *flash backs* o *flash forwards*. El montaje es preciso y pasa sin contratiempos de secuencia en secuencia.

6.4.7 Aspectos documentales y localización de las imágenes de máxima representación documental.

a) Escenarios naturales

- Las calles de la ciudad de México,(Avenida Juárez, San Juan de Letrán, Tacubaya).
- Los barrios de Nonoalco antes de que fueran totalmente poblados.
- Los basureros de la zona.
- Los cinturones de miseria.
- La feria del pueblo.

b) Arquitectura

- El edificio en construcción cerca del Seguro Social.
- La plaza mayor.
- Centro Histórico de la Cd. De México.

c) Personajes reales

- Algunos de los niños de la calle.
- El publico del hombre orquesta.
- El niño campesino.

- Los personajes en la feria.
- El hombre sin piernas.

d) Representación de usos y costumbres.

- La venta de tortas de huevo con chorizo y jamón muy usual en las calles del D.F.
- Las mujeres en círculo haciendo tortillas para la comunidad del barrio.

6.4.8 Conclusiones al análisis fílmico de Los olvidados.

La película muestra trece aspectos documentales, así como dos representaciones de usos y costumbres.

Octavio Paz incluiría en su libro *“Las peras del olmo”* un texto decisivo sobre *“Los olvidados”*, en el que escribe al final: *“Los olvidados” no es un film documental. Tampoco es una película de tesis, de propaganda o de moral.* Sin embargo este film encuentra dentro de su propia ficción una realidad representada de manera objetiva, fuera de toda búsqueda estética y ausente de moralismos aun con la inclusión edificante de una Granja Escuela ideal.

Aunque a algunos les pareció que Buñuel mostraba una realidad ‘denigrante’, otros como el francés Georges Sadoul detectaron en ella la ‘ideología burguesa’. Sin embargo esta muestra de la miseria no era lo que realmente molestó a algunos, ya que el cine mexicano de la época la mostraba continuamente (y la sigue mostrando) a su modo de melodrama. Tal vez fue la resistencia en Buñuel a idealizar a los pobres, a ver en ellos meros casos solicitadores de caridad, para unos, o de redención social para otros, tan capaces como cualquiera del amor, la solidaridad, la crueldad, el odio y el crimen. Un ejemplo de los aspectos documentales en el cine de ficción.

Imágenes de “Los Olvidados” de Luis Buñuel, México 1950







6.5. ANALISIS 4

SANTO CONTRA EL CEREBRO DIABOLICO (1961)

Ficha Técnica.

Dirección: Federico Curiel.

Producción: Películas Rodríguez.

Argumento: Antonio Orellana y Fernando Osés;

Adaptación: Federico Curiel y Antonio Orellano.

Fotografía: Fernando Álvarez Garcés *Colín*.

Música: Enrico Cibiati.

Intervenciones musicales: Cuco Sánchez, Antonio Bibiesca.

Reparto

Santo el Enmascarado de Plata (ídem)

Fernando Casanova (Fernando)

Ana Bertha Lepe (Virginia)

Roberto Ramírez (Beto el Boticario)

Manuel Alvarado (Cantinerero)

Luis Aceves Castañeda (Refugio Canales)

Celia Viveros (La jarocho, camarera)

Magda Monzón (camarera)

José Chávez Trowe (Roque)

Fernando Osés (gánster asiático; asesino de Canales)

José Loza (Adrián el borracho)

Augusto Benedico (ayudante del Santo)

Víctor Velázquez (Morales, editor de diario)

Emilio Garibay, (Renato, matón)

Cuco Sánchez (cantante),

Manuel Vergara Manver, (hombre bochinero en la cantina),

Mario Cid (matón en el coche)

Jesús Gómez (matón en el cabaret)

Rubén Márquez (cliente de la cantina)

Manuel Gordo Guevara (bartendero)
Juan Garza (matón)
Armando Acosta (oficial de policía en la casa de Canales)
Vicente 'Indio Cacama' Lara (matón)
Victorio Blanco (Cocodrilo, viejo borracho)
René Cardona (campesino en el funeral)
Nothanael León 'Frankenstein' (rival de Santo en el ring).
Duración: 87 minutos

6.5.1 Espacio- Tiempo.

Espacio: Estudios América, diversas locaciones del Distrito Federal, Arena Coliseo D.F. y Cuautla Morelos.

Tiempo: La historia se desarrolla indistintamente de día como de noche, aunque prevalecen las escenas nocturnas. Las filmadas en exteriores de noche son muy cercanas al cine negro. Las tomas de estudio, así como las que se grabaron en la arena coliseo, muestran una iluminación plana muy al estilo de la telenovela mexicana.

6.5.2 Sinopsis del Argumento.

Fernando y Cornado su ayudante son agentes de policía y se encuentran persiguiendo a un grupo de gánsters dirigidos por un malvado asiático dueño de un cabaret. Cuando el asiático llega al cabaret y tras él los policías, se desata una pelea en donde éste es capturado. A su regreso a la estación de policía Fernando es felicitado por el jefe quien le pide llame por teléfono al diario en el que trabaja su novia como periodista. El director del periódico le da una mala noticia, Virginia se ha ido a Valle del Rio a entrevistar a Refugio Canales, un peligroso maleante quien tiene a su cargo un grupo de matones. Los dos policías se dirigen a Valle del Rio fingiendo ser ganaderos, y al llegar entran a la cantina. Ahí se encuentra Virginia quien se había contratado como camarera para entrevistar al maleante, pero al verlos se esconde.

En el bar estalla una pelea al estilo del viejo oeste por que Fernando defiende a un borracho de un matón de Canales. A media pelea entra Canales y detiene el desorden

mostrando simpatía por los forasteros. Los policías se sientan a beber con dos cabareteras para buscar información sobre Virginia y les piden información sobre ella.

Mientras tanto dos hombres de Canales, uno de ellos el recepcionista del hotel, entran a su habitación y registran su equipaje, encontrando sus placas de policía y un sospechoso reloj de pulsera que es un radio transmisor conectado al cuartel del Santo; no se dan cuenta que sus comentarios son grabados y que más tarde el Santo los escucharía.

En una habitación de la cantina mientras Canales seduce a Virginia la nueva “camarera”, el recepcionista del hotel interrumpe para darle la noticia de la llegada de los dos policías. Virginia sale y se sienta con la Jarocha a beber y ella le cuenta sobre el forastero que anda buscando a su “prima” Virginia.

Mientras Fernando y Conrado descubren que su equipaje fue abierto. Se comunican con el cuartel del Santo y el les promete reunirse con ellos al terminar la pelea que está a pocos minutos de iniciar y que será contra Nothanael ‘el león Frankenstein’. Esa noche mientras los policías duermen en el hotel de Valle del Rio dos hombres entran y tratan de apuñalarlos, pero ellos pusieron dobles en sus camas. Estalla una pelea de nuevo y cuando Fernando está a punto de hacer hablar a un matón sobre Canales, entra un cuchillo volando y se clava en la espalda del maleante impidiéndole hablar. Fernando baja la escalera e irrumpe en la habitación del recepcionista cuando llega la banda de Canales y lo amenazan con sus armas.

Cuando están a punto de llevarse al policía El Santo aparece y cae sobre los asaltantes iniciándose la lucha nuevamente. Conrado les avisa que vienen los hombres de Canales a caballo y el Santo y los policías huyen del lugar. Mientras los hombres de Canales revisan las casas del pueblo Fernando y Conrado entran de nuevo al pueblo disfrazados y se dirigen a la cantina en donde fingen ser nortños utilizando el acento. Se sientan con La Jarocha y otra mujer ,cuando llegan los hombres de Canales. Al agacharse a recoger una pulsera que se le cae a la cabaretera Fernando deja ver el radio- reloj y son descubiertos por uno de los matones quienes los llevan ante Canales que siente curiosidad por el aparato y lo enciende al tocarlo. El santo escucha que están atrapados y se dirige a salvarlos. Virginia se entera por la Jarocha que Canales los tiene y que seguramente los llevara a la barranca del muerto a ejecutarlos. Cuando Canales y sus

hombres torturan a los policías Virginia irrumpe en la habitación y dice “Fernando” aunque después niega conocerlo, Canales dice que él le sacara a ella la información y ordena a sus hombres acabar con los prisioneros y arrojarlos a un despeñadero. Cuando están a punto de ser ejecutados y pelean con los matones por sus vidas, aparece el Santo y les ayuda a librar la batalla arrojando a los matones al despeñadero, menos a uno que huye a avisarle a Canales.

Cuando el Santo y los policías llegan a la hacienda a rescatar a Virginia, el capo a huido llevándose a la muchacha y el dinero y después de una nueva lucha con los hombres de Canales van a perseguir al malvado a donde acaba de abordar la avioneta en la que pretenden escapar del Santo, pero este, detiene la avioneta colgándose del fuselaje y evitando que despegue, en eso llegan los policías y atrapado el maleante, Fernando castiga a Virginia a nalgadas y el Santo se despide diciendo adiós con la mano.

6.5.3 Datos Históricos.

Rodolfo Guzmán Huerta (El Santo) hizo su debut en los cuadriláteros en el año de 1934 en la legendaria Arena México. Conocido como Santo el enmascarado de plata, marco una época en el cine mexicano y al igual que la lucha libre ha sido un elemento emblemático en la cultura popular mexicana.

Va de la lucha libre al comic gracias al dibujante y editor José Guadalupe Cruz logrando una gran popularidad junto al legendario Kaliman. En 1952 transita del comic a la pantalla grande, cuando la popularidad de la lucha libre iba en aumento y el cine de ficción maravilla al público con historias fantásticas en las que mucho encontramos de realidad. “*La bestia magnifica*”, filme de Chano Urueta fue la primera de sus películas. Santo el enmascarado de plata sienta las bases del género de luchadores en el cine mexicano y aunque en los primeros cuatro filmes, el original Santo no protagonizaba las películas, su fama iba en aumento. Su debut se llevo a cabo con dos películas filmadas en la Isla de Cuba, “*Santo contra el cerebro del mal*” y “*Santo contra los hombres infernales*”, estas cintas muestran descuido y desorden en la producción y mucha improvisación, debido a que los productores no creían realmente que el Santo fuese un éxito en taquilla. Como dato histórico el rodaje de estas cintas culminó un día antes de que Fidel Castro entrara en la Habana y declarase el triunfo de la revolución.

En 1961 *“Santo contra los zombis”* introduce al Santo en el cine industrial mexicano, año en que se filma entre otras películas *“Santo contra el cerebro diabólico”*. Este género de luchas navega entre géneros de aventuras, espionaje, acción, western y cine gótico con *“Santo contra las mujeres Vampiro”*.

Las películas del Santo se dan a conocer en Estados Unidos, Europa, así como en Líbano, Marruecos, Egipto y Turquía países bastante conservadores así como en Beirut y Estambul.

Al termino de la década de los sesenta, los temas de las películas del Santo alternan entre el cine infantil y el porno-soft, en *“Santo contra Capulina”* (popular cómico mexicano de esa época) y *“Santo contra las mujeres vampiro”*. En la década de los setenta rueda en España la que ha sido considerada por algunos, su mejor película: *“Santo contra el Doctor Muerte”*. En esta etapa las películas del Santo se caracterizan por sus rodajes en locaciones internacionales.

Tras su muerte su hijo ha aparecido en varios filmes como *“El hijo del Santo”* quien vive nuevas aventuras ante monstruos, extraterrestres y demás personajes fantásticos. El ciclo del Santo se cierra en un círculo al regresar a los comics gracias a las caricaturas producidas por Cartoon Network.

6.5.4 Códigos visuales.

La película inicia con una persecución de policías contra un grupo de mafiosos, una escena que pese a lo ficcional de la historia, en México es una constante: la violencia, la lucha de carteles y la delincuencia organizada. La imagen muy al estilo del cine negro, solo nos permite el seguimiento de la acción por la iluminación que proyectan los faros de los automóviles en su carrera, las que logra mediante plano secuencias y corte a tomas cerradas a los personajes en los automóviles, filmadas en estudio, con ciclorama y proyección de imágenes de calle al fondo de los vehículos (un movimiento notoriamente falso).

La representación de la violencia en México muestra un primer encuentro con el cine de lo real, tanto en la persecución como en la lucha de cantina en la que participan todos.

Nuevamente encontramos la realidad en los paisajes mexicanos que recorren Fernando y Conrado a lomo de sendos caballos y cargando de manera bastante cómica un veliz cada uno en el cabezal de la silla.

El sepelio que encuentran en el camino es una imagen realista así como los niños y otros campesinos que son personajes nativos.

En el cabaret encontramos también un antecedente del cine de ficheras, que marcaría igualmente una época importante en México.

La Arena Coliseo en donde se desarrolla la lucha libre, es la parte documental más importante del filme y nos muestra el legendario sitio testigo de uno de los más populares espectáculos en México. También nos muestra a un pueblo que se representa a sí mismo como extras en la filmación, un pueblo que se alimenta con pan y circo, y que pese a sus situación de pobreza, cacicazgo, violencia y pseudo democracia se entrega al espectáculo de la lucha libre, y fabrica ídolos en los que puede volcar su fe y admiración ante una realidad que no satisface sus expectativas.

6.5.5 Códigos sonoros.

Los diálogos en la estación de policía nos hablan de la influencia del crimen organizado y la presión que ejerce la prensa. Es un primer acercamiento al audio documental ya que responde a una representación de la realidad cotidiana en México. **Jefe de la policía:** *“Ahora solo nos falta capturar al jefe de la banda, parece que se trata de un tiburón muy influyente”...Fernando el policía:* *“pronto le echaremos el guante”...Jefe de la policía:* *“ojala así sea porque la prensa se está poniendo muy pesada.....ah y a propósito han estado llamando del periódico, sería bueno que se comuniquen con él”.*

Otro personaje que se representa a sí mismo, es el nostálgico cantautor Cuco Sánchez quien aparece en la cantina donde encontramos un atisbo de lo que será en la época siguiente el tan socorrido cine de ficheras: **Cuco Sánchez:** *“Ya no tengo corazón ya no me aguanto, ya estoy loco de pensar lo que caí, ya mis ojos de llorar no tienen llanto, mientras tanto sepa Dios con quien estas. Me da rabia de querer como te quiero si yo mismo ya me tengo compasión, que no vuelvas te lo juro tengo miedo, pero vuelves y te arranco el corazón”*.

La última frase nos ubica en el subconsciente de un pueblo que en sus más antiguas costumbres y tradiciones, arranca el corazón a los personajes más amados o más temidos de su entorno.

Otro de los audios que llama la atención por que muestra la idiosincrasia de la década es el de La Jarocha que se ve a sí misma como un ente sin valor, dueña de un feminismo degradante frente al machismo imperante, un rol que debe vivir por haber quebrantado los tabús sexuales marcados por una sociedad cerrada. **La jarocha :** *“yo vine aquí por lo mismo que tu, tuve mi mal paso, si mana, di mi mal paso, solo que el mío fue tropezón y con ganancia, el pobrecito ahora tiene ocho años, empecé a trabajar para él, nada más que para él, no sabe quién es su madre, mejor”*.

Los audios originales en la Arena Coliseo, no tienen cortes, están bien logrados y la banda sonora mantiene los niveles. La musicalización le imprime el ritmo de película de acción, con tintes dramáticos en escenas específicas, no hay efectos especiales y los sonidos incidentales están bien ubicados.

6.5.6 Códigos Sintácticos.

Los encuadres van desde el *extreme close up* hasta el *big long shot*, sin preferencias marcadas y algunos planosecuencias en los *shots* tomados en la arena coliseo.

La película sigue un orden cronológico sin hacer uso del *flash back* o *flash forward*. La edición es limpia, no presenta brincos ni inconsistencias.

El montaje esta ensamblado en base a cortes directos, a excepción de escasas disolvencias al término de algunas secuencias.

6.5.7 Aspectos documentales y localización de las imágenes de máxima representación documental.

e) Escenarios naturales

- Arena Coliseo de la Ciudad de México.
- Paisajes de Cuautla.

f) Arquitectura

- Hacienda de Cuautla

g) Personajes reales

- Niños del sepelio en Cuautla.
- Publico en la arena coliseo
- Cantante y músico en la cantina

h) Representación de usos y costumbres.

- Lucha libre
- Delincuencia organizada.
- Violencia.

6.5.8 Conclusiones al análisis fílmico de Santo contra el cerebro diabólico.

La película muestra seis aspectos documentales, así como tres representaciones de usos y costumbres.

Esta película, ubicada entre los géneros más populares en México, representa dentro de la ficción de su argumento, un mundo real que se cuela entre sus diálogos e imágenes, la realidad de un país que sueña con héroes callejeros surgidos de las masas.

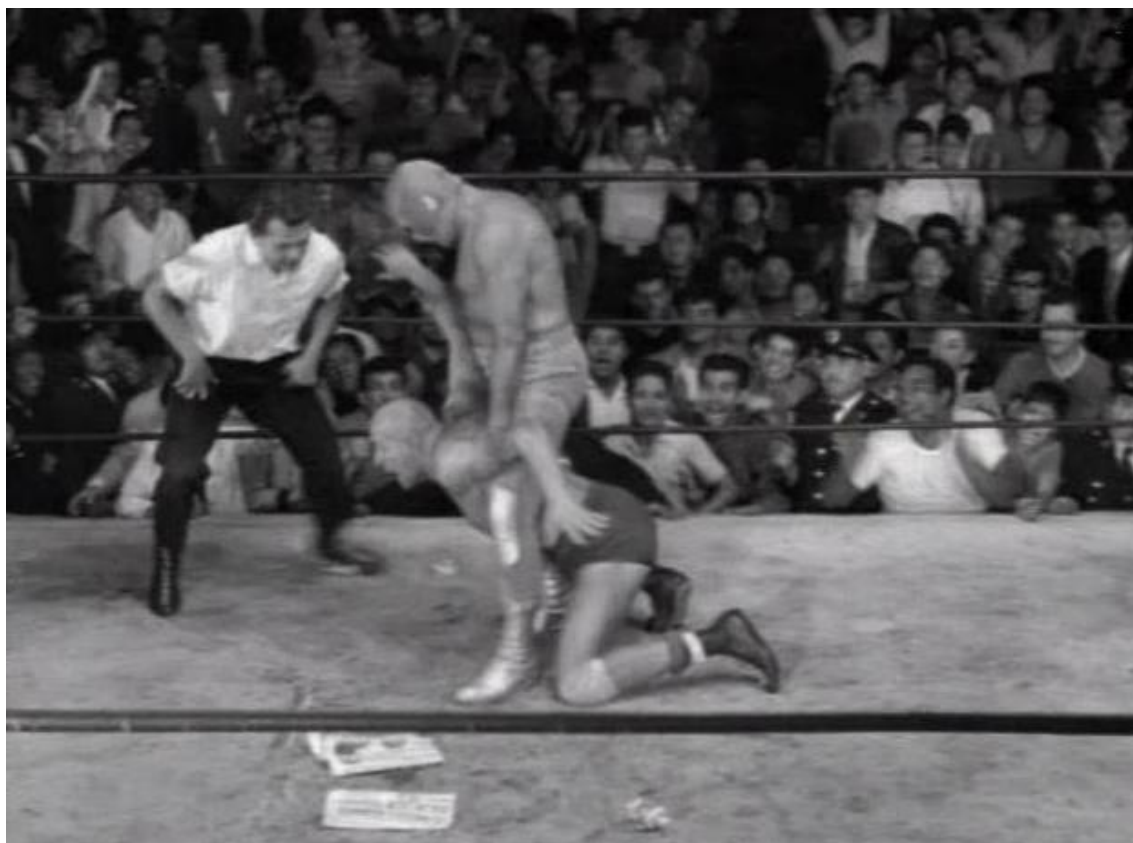
La lucha libre es un espectáculo popular que marcó una época y aun sigue vigente con otros nombres y otros rostros, nuevos luchadores para nuevas generaciones. Muestra también lugares que son clásicos y que forman parte de la historia de México, como la Arena Coliseo y en ella “El Santo”, un luchador que se representa a sí mismo al igual que su oponente “El león Frankenstein”.

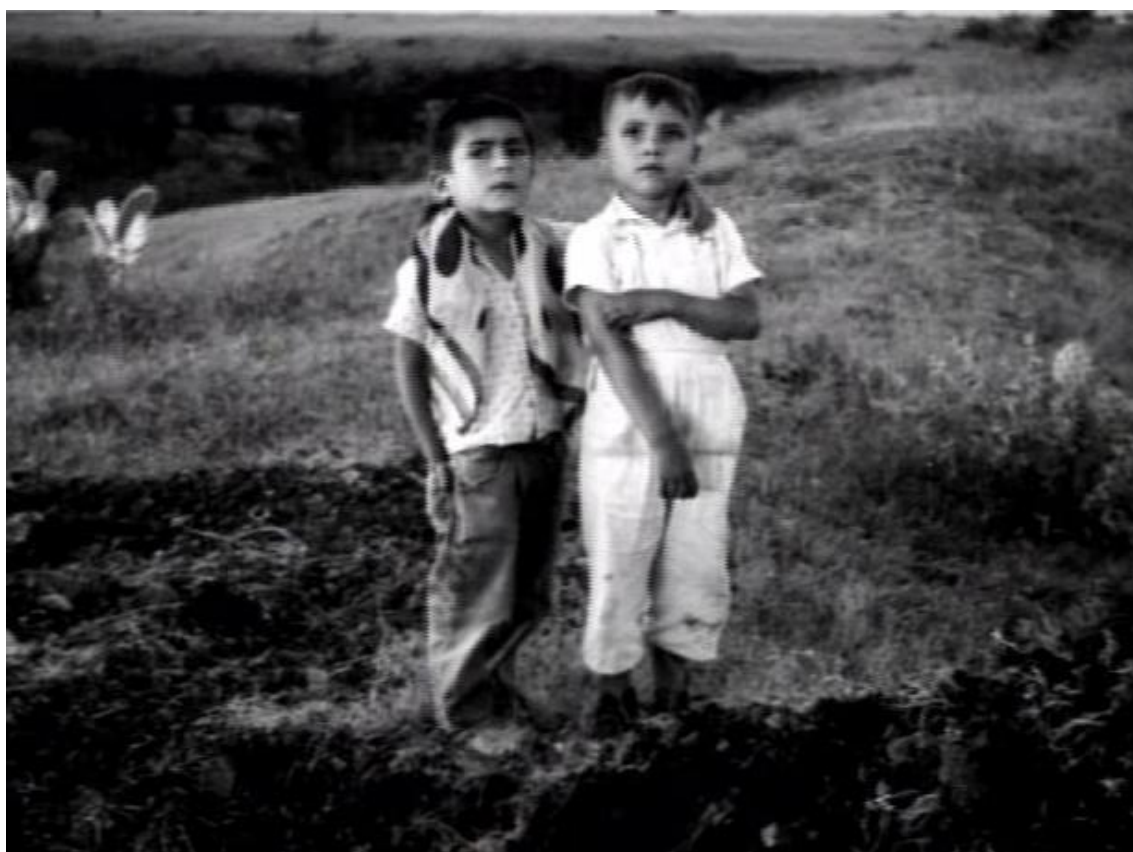
Este filme es una muestra representativa del cine mexicano de ficción, una ficción tan cercana a la realidad que mucha de su trama nos recuerda al *cinema verite*, y si bien, el cine del Santo es un cine en general fantástico, esa misma fantasía nos muestra la idiosincrasia de un pueblo.

“*Santo contra el cerebro diabólico*”, nos deja ver una realización simple y directa, con pocos efectos que aun perteneciendo al género de ficción nos permite mediante su análisis sostener la hipótesis de la existencia de aspectos documentales en su producción.

Imágenes de “Santo contra el cerebro diabólico” de Federico Curiel, México 1961







6.6 ANALISIS 5

Los Caifanes (1966)

Ficha Técnica.

Dirección: Juan Ibáñez.

Asistente de Dirección: Tito Novaro.

Producción: José Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Walerstein.

Coordinador de Producción: Jorge Fons.

Guión: Carlos Fuentes y Juan Ibáñez.

Fotografía: Fernando Álvarez Garcés "Colin"

Edición: Juan José Munguía.

Sonido: Heinrich Henkel y Ricardo Saldívar.

Música: Mariano Ballesté y Fernando Vilches.

Canciones: "Olímpica", "Fuera del mundo", tango "Ventarrón", "La niña de Guatemala", "El pájaro y el chanate".

Coreografía: Juan Ibáñez.

Una producción de: Estudios América y Cinematográfica Marte.

Género: Comedia costumbrista.

Duración: 95 min.

Sonido: Monoaural

Interpretes

Julissa: (Paloma)

Enrique Álvarez Félix: (Jaime de Landa)

Sergio Jiménez: (El capitán Gato.)

Óscar Chávez: (El Estilos.)

Ernesto Gómez Cruz: (El Azteca.)

Eduardo López Rojas: (El Mazacote.)

Tamara Garina: (Prostituta vieja, El fantasma del correo)

Carlos Monsiváis: (Borracho disfrazado de Santa Claus)

Ignacio Vallarta: (Guitarrista ciego)

Julien de Meriche: (Parroquiano)

Marta Zavaleta: (La Elota, cabaretera)

Leticia Gómez: (Lupe "Magda", cabaretera)

Socorro Avelar: (Cabaretera)

Evelia Cárdenas: (Cabaretera)

Inés Bugarini: (Cabaretera)

Toni Sbert: (Español del cabaret)

Malafacha: (Cliente del cabaret)

Guillermo Álvarez Bianchi: (El gordo de las coronas de muerto)

Jesús Gómez: (Empleado de la gasolinera)

René Barrera: (Vendedor ambulante de lotería)

Tito Novaro: (Invitado en la fiesta)

Norma Lazareno: (Invitada en la fiesta)

Luis Guillermo Piazza: (Invitado en la fiesta)

Arturo Ripstein: (Invitado en la fiesta)

Eduardo Fara: (Invitado en la fiesta)

6.6.1 Espacio- Tiempo.

Espacio: Calles de la ciudad de México, centro histórico, zócalo, cabaret, funeraria, fonda, parques.

Tiempo: Noche y madrugada.

6.6.2 Sinopsis del Argumento.

Jaime y Paloma, dos jóvenes de clase media-alta, asisten a una fiesta en donde todos deciden de pronto ir al teatro, menos ellos, ya que quieren estar solos. Por fin la pareja decide salir a caminar por las calles de la ciudad de México. Mientras caminan y ella le dice que deberían tener experiencias más divertidas, les toma por sorpresa una tormenta y se refugian en un automóvil que encuentran solo y abierto. El automóvil es propiedad del “Capitán Gato” quien llega de repente seguido por “El estilos”, el “Mazacote” y el “Azteca”. Estos cuatro “Caifanes” les proponen llevarlos a donde quieran y aunque Jaime se muestra receloso y desconfiado por la facha y el léxico de los mismos, Paloma deseosa de aventuras le pide ir con ellos ya que no consiguen un taxi y terminan pasando la noche con ellos en un largo recorrido por las calles de la ciudad.

Cuando el capitán Gato” llama a sus compañeros “Caifanes”, Paloma pregunta que quiere decir esta palabra a lo que Jaime responde que quiere decir “Pachuco” pero el Azteca lo corrige diciéndole que no, que Pachuco es papá grande, Caifán es el que las puede todas. (El caso del Pachuco lo encontramos en el filme Salón México, es el clásico “padrote” que solo puede con las mujeres a quienes tiene dominadas para explotarlas). Según el Azteca, el Caifán puede con cualquiera.

Jaime se muestra siempre desconfiado aunque en momentos se entusiasma con la diversión, ya que él y Paloma guiados por los Caifanes entran a un mundo a donde solo la clase trabajadora y además de escasos recursos tiene acceso. Así visitan cabarets, parques, fondas, plazas y hasta una funeraria, envolviendo al espectador en el psicodélico mundo de los años sesenta. La noche transcurre haciendo locuras o “jaladas” como decían los Caifanes ante el nerviosismo de Jaime y el alocado entusiasmo de Paloma. Durante el recorrido, el Estilos y Paloma se sienten atraídos pese al abismo social que los separa.

Mientras la noche pasa y aunque son perseguidos por la policía por vestir el monumento de la Diana Cazadora, robarse una corona de muerto y meterse a los ataúdes en una funeraria, Jaime empieza a sentir simpatía y amistad por ellos, aunque la duda y la desconfianza vuelve en momentos.

El amanecer vuelve a marcar la diferencia social entre la pareja y los Caifánes.

6.6.3 Datos Históricos

La película de Los Caifánes fue filmada en cinco episodios que no afectan la continuidad narrativa, y que inclusive no son notorios en el filme.

1ª. Los Caifánes.

2ª. Las variedades de los Caifánes.

3ª. Quien escoge su suerte y el tiempo para exprimirla.

4ª. Las camas de amor eterno.

5ª. Se le perdió la paloma al marrascapache.

En esa época el cine mexicano deseaba refrescar el tipo de producción “convencional”, y aunque utiliza elementos innovadores como la mezcla de textos de Santa Teresa, José Martí, Don Jorge Manríquez, Lope de Vega y otros autores con el lenguaje del Caifán (un caló que da continuidad al utilizado en las películas Salón México y Los Olvidados), continúa como referente de los aspectos documentales de la película: la proyección de las clases marginadas, su forma de vida, usos y costumbres.

Juan Ibáñez trabajó el guión con Carlos Fuentes, quien había titulado la obra “Fuera del mundo”, y ha sido considerado por algunos críticos como uno de los guiones más bellos escritos en México, dada la prosa de Carlos Fuentes apoyada con las imágenes diseñadas por Ibáñez, que dieron como resultado un filme rico en texturas visuales y sonoras así como un encuentro con diversos elementos artísticos.

Como dato especial encontramos al ya desaparecido Carlos Monsiváis en una estupenda actuación como el borracho vestido de Santa Claus al que le queman la peluca por armar desorden en la taquería.

En esa década, específicamente del año 1965 a 1967, la Sección de Técnicos y Manuales del STPC Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, organizó varios concursos de cine experimental abriendo la puerta a artistas plásticos, literarios y del teatro interesados en incursionar en el medio cinematográfico. Cinematográfica Marco Polo y Cinematográfica Marte contribuyeron a este movimiento filmando cortometrajes apoyados por el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, STIC, que al ser unidos formaban un largometraje como en el caso de “*Los Caifanes*”, estilo conocido como ‘cine de aliento’.

La película ocupa el lugar 58 dentro de las mejores 100 películas de cine mexicano según la opinión de 25 críticos y especialistas del cine en México, publicada por la revista *Somos* en julio de 1994.

6.6.4 Códigos visuales

La riqueza de imágenes de “*Los Caifanes*” es desde el primer momento visible, ya que inicia los créditos de entrada con un derroche de tomas cerrada sobre los rostros de los habitantes de la noche en la ciudad de México, prostitutas, caifanes, malandrines, y otros personajes que de entrada ubican al espectador en un ambiente sórdido, pero rico en expresiones. En seguida marca un fuerte contraste con una fiesta de jóvenes de familia acomodada, en donde el lenguaje, los rostros y el ambiente anuncian al espectador uno de los rasgos más fuertes de la película, la marcada diferencia de clases conviviendo durante toda una noche de aventura.

Esta película de ficción es rica en aspectos documentales, que van desde sitios históricos, calles de la ciudad de México, bares, parques y callejones, así como en personajes reales de la vida nocturna.

A medida que la historia se desarrolla, el espectador se adentra a un ambiente nocturno lleno de tintes surrealistas y mágicos, especialmente en la 2ª. Parte, “*Las*

variedades de los Caifanes” en donde el espectáculo que para los caifanes es tan familiar, para Jaime y Paloma está lleno de sorpresas. El encuentro de Paloma en el baño del cabaret con un grupo de prostitutas que creen que es una de ellas, muestra ese contraste nuevamente y permite asomarnos a esa especie de “ingenua ignorancia” de las mujeres de la noche. La travesuras de los caifanes empiezan en el cabaret donde el Mazacote pone aceite en el escenario haciendo caer a los artistas, la pelea no podía fallar, huyen y el recorrido trae muchas otras deslumbrantes imágenes. El robo de una corona de muerto y un tendedero de ropa con la que visten a la estatua de la Diana Cazadora, nos ubican en escenarios reales de la Ciudad de México.

Los códigos visuales de este filme marcan claramente referentes a costumbres. Esta película ubicada dentro del género de comedia costumbrista, nos adentra en diversos escenarios, tales como:

- El asueto de jóvenes de la clase trabajadora, que en sus fines de semana desfogan todo tipo de presiones haciendo “travesuras”.
- La vida de las prostitutas de la ciudad de México.
- El contraste entre clases sociales.
- El temor y la curiosidad de miembros de la clase alta ante el mundo desconocido de los barrios bajos y sus habitantes.

6.6.5 Códigos sonoros.

Los códigos sonoros en este film, tienen una relevancia especial ya que el lenguaje utilizado a lo largo de la trama mezcla el “calo” de los barrios bajos de la ciudad de México, con el lenguaje refinado de la clase media-alta, así como algunos diálogos en inglés, cuando Fernando y Paloma quieren que los “caifanes” no entiendan su conversación, además de los textos de Santa Teresa, José Martí, Don Jorge Manríquez, Lope de Vega y otros autores mezclados con el lenguaje ‘caifanezco’ forman un verdadero mosaico en la pluma de Carlos Fuentes en un guión ficcional, con grandes dosis de realidad y gran valor literario. Algunos de los ejemplos:

***El capitán gato:**....Puro chanfle....Aquí se encontraron de sopetón el águila y la serpiente y desde entonces estamos dejados a la puritita suerte..... Suerte te de Dios...primero nacer y la segunda parte es la suerte.*

***Capitán gato:** Quien escoge su suerte y el tiempo para exprimirla mi “mamasel”*

***El estilos:** Es el día de la pelona y vámonos.*

***El azteca:** Esta noche no nos toca todavía.*

***El mazacote:** Entonces hay que adelantársele “manis”.*

***El azteca:** Luego levantas los tenis y no te enteras de tu propio “guateque cadavérico”ahahaha muero por que no muero hahaha!!!!*

El azteca se inspira en un texto de **Santa Teresa de Ávila** cuando la cita al final del dialogo anterior:

Vivo sin vivir en mí

y de tal manera espero

que muero porque no muero...

Al entrar a una agencia funeraria a dejar la corona que robaron, los Caifánes acompañados de Fernando y Paloma se introducen a una sala donde hay varios féretros; los caifánes y la pareja ocupan cada quien uno para jugar a la “huesuda” a la “fría” En las cajas de la agencia funeraria tienen diálogos que recuerdan a textos clásicos. Este juego es un reflejo de la tradición mexicana de “jugar” con la muerte y rendirle culto. Aunque también es un referente de que sectores de las clases marginadas tienen también un conocimiento literario cultural que no siempre es visible.

La referencia de **Lope de Vega** aparece en un dialogo del Azteca.

El Azteca:

De mis soledades voy

De mis soledades vengo

*Porque para andar conmigo
Me basta mi pensamiento*

Coplas de D. Jorge Manrique por la muerte de su padre: (1440-1479)

El Mazacote Como se pasa la vida, como se viene la muerte tan callando.

El Estilos: Que se fizo el rey Don Juan, los compadres del peñón que se hicieron, que fue de tanto Caifán.

*...cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando,
cuán presto se va el placer,.....*

*.... ¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragón
¿Qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto galán,....*

Oscar Chávez quien se da a conocer en este filme interpreta algunas canciones que más tarde serían muy populares: Chávez se volvería un cantautor contestatario y revolucionario.

Oscar Chávez:

*Eran de lirio los remos
y las orlas de reseda,
y de jazmín la enterramos
en una caja de seda,*

*ella dio al desmemoriado
una almohadilla de olor.
el volvió volvió casado
ella se murió de amor...*

*iban cargándola en andas
obispos y embajadores,
detrás iba el pueblo en tandas
todo cargado de flores*

La letra de la canción anterior “*La niña de Guatemala*” que interpreta El Capitán Gato es letra de *José Martí, poeta cubano (1853-1895)*.

6.6.6 Códigos Sintácticos.

Para la grabación de imágenes se utilizaron tanto desplazamientos de cámara como encuadres en toda la gama de aperturas, con acentos bien logrados e iluminación a discreción en las tomas exteriores. La iluminación en interiores responde a las necesidades de ambientación y en las que se aplica un juego interesante de luz y sombra. El colorido de la fotografía juega un papel importante pese a que toda la película transcurre de noche y parte de la madrugada, sin embargo la iluminación en las escenas que se utiliza, está muy bien lograda. El montaje es a corte directo y aun cuando son cinco capítulos no hay saltos, las secuencias responden a un orden cronológico, sin efectos especiales de ninguna clase.

6.6.7 Aspectos documentales y localización de las imágenes de máxima representación documental.

a) Escenarios naturales

- Calles de la ciudad de México.
- Glorieta de la Diana Cazadora.
- Zócalo de la ciudad de México
- Antro “El Géminis” de la Colonia Guerrero, Cd. De México
- Vecindades y Agencia funeraria.

b) Arquitectura

- Zócalo.

c) Personajes reales

- Prostitutas, cabareteras y actores del bar.

d) Representación de usos y costumbres

- El asueto de jóvenes de la clase trabajadora, que en sus fines de semana desfogon todo tipo de presiones haciendo “travesuras”.
- La vida de las prostitutas de la ciudad de México.
- El contraste entre clases sociales.
- El temor y la curiosidad de miembros de la clase alta ante el mundo desconocido de los barrios bajos y sus habitantes.
- Tipo de alimentación o comida de la calle del pueblo de México.
- La relación “amistosa” del pueblo de México con la muerte.

6.6.8 Conclusiones al análisis fílmico de Los Caifanes.

En la disección hecha para el análisis de la película “Los caifanes” fueron encontrados siete aspectos documentales insertos en la trama ficcional. También se encuentran seis aspectos relevantes que representan usos y costumbres, y aunque en la película se pueden encontrar otros muchos elementos de este tipo, solamente son presentados a modo de muestra los que tienen mayor representatividad.

Este filme presenta un mosaico de costumbres urbanas de la capital de la república mexicana, un mosaico que da cuenta de la vida nocturna de un sector determinado de la sociedad, la clase baja trabajadora, además del contraste muy marcado entre dos clases sociales. Esta ficción se ubica dentro del género de comedia costumbrista y aunque la historia no está basada en hechos reales contiene en su constructo diversos aspectos documentales, tanto en los modos de producción como en los elementos característicos del cine documental y que en este quinto análisis de la muestra nos da un resultado positivo que nos permite respaldar la hipótesis hecha.

Es relevante la forma en que retrata el momento histórico y las costumbres de dos grupos sociales, a la vez que trata de reivindicar al grupo social de los caifanes a través de sus diálogos, que en un caló determinante insertan textos clásicos, dándonos a entender que algunos grupos sociales marginados también poseen cultura literaria o de otros tipos, por ejemplo, la música o el graffitti y nos dice que si van a contracorriente por el resentimiento social de la marginación muestran su nobleza al compartir una noche con la clase que los margina, aunque después de esa noche, esa diferencia vuelve a separarlos.

Es este un retrato vívido del México de noche y un antecedente al cine de ficheras o cine de cabaret que cobraría tanto auge en México a partir de los años setenta, pese a la crisis del cine mexicano en la época de los ochenta.

Imágenes de “Los caifanes” de Juan Ibañez, México 1966







6.7. ANALISIS 6

FE, ESPERANZA Y CARIDAD (1972)

Película en tres segmentos: Fe, Esperanza y Caridad.

***Nota.**

El análisis corresponde al primer segmento: **Fe**. Historia que reúne el mayor número de aspectos documentales.

Ficha Técnica.

Dirección: Alberto Bojórquez (Fe) / Luis Alcoriza (Esperanza) / Jorge Fons (Caridad)

Producción: Ramón Meléndez

Guión: Julio Alejandro / Luis Alcoriza / Jorge Fons

Fotografía: Gabriel Torres

Edición: Carlos Savage

Sonido: Ramón Moreno / Francisco Alcayde

Música: Rubén Fuentes

Dirección de arte: Jorge Fernández

Reparto

Fabiola Falcón (Teresa)

Armando Silvestre (Artemio)

David Silva (Melitón)

Roberto Ramírez, *Beto el boticario* (Filogonio)

Bety Meléndez (Chelo)

Fabián (Alberto)

Fernando Soto Mantequilla (Ciego)

Gina Moret (Lety la vecina)

Leonor Llausas (Melesia)

Queta Carrasco (madre de Filogonio)

Gladis Bermejo (niña)

Aaron Rodriguez (niño)

Tizoc Castellanos (niño)

6.7.1 Espacio- Tiempo.

Espacio: Casa humilde, el Camino a Chalma, el ahuehuate de Chalma sitio sagrado para los peregrinos, Iglesia del Santo Sr. de Chalma, Ixtapalapa, Colonia Portales, Edo. De México.

Tiempo: Día y noche.

6.7.2 Sinopsis del Argumento.

Teresa está casada con Filogonio, un hombre que vive enfermo y en silla de ruedas y ella tiene que atender la miscelánea, la casa y cuidar de los niños, además de atender a su suegra que vive con ellos.

Aunque Teresa es una mujer seria, hay otros hombres que la cortejan pero ella no les hace caso, sin embargo Filogonio es un hombre celoso e intenta suicidarse cortándose las venas cuando ve que en la tienda un hombre trata de seducirla. Una vecina que va a ayudar cuando escucha los gritos del “suicida” le recomienda a Teresa que se encomiende al Santo Sr. de Chalma. Con la anuencia del marido y la suegra, Teresa se dirige a Chalma a pedirle al santo que cure a su marido.

En el trayecto conoce a una mujer de su edad, Chelo, con un problema semejante: un marido inválido por un accidente de trabajo. Durante el viaje hablan de sus respectivas situaciones y se hacen compañía una a la otra.

Al caer la noche acampan en el monte para descansar y cuando están solas en la oscuridad se acerca a ellas una mujer con una lámpara, invitándolas a unirse a su campamento ya que tienen un “techadito”. Ellas como están asustadas de dormir a campo abierto, aceptan. El campamento está formado por una mujer, cuatro hombres y un niño, uno de los hombres ciego. Todos peregrinos.

En el campamento los peregrinos empiezan a beber en medio de sus lamentaciones por las penas que traen y esperan que el santito les resuelva. A las dos mujeres les invitan un trago y al cabo de un rato están todos con los ánimos alterados.

Mas entrada la noche Teresa y Chelo son violadas por los hombres escuchándose los rezos de otros campamentos mezclados con los gemidos.

En la mañana se ponen en camino y Teresa se descalza para llegar a Chalma como penitente. Al llegar a al árbol de Ahuehuete donde los peregrinos dejan reliquias, hacen honor al dicho muy popular en México cuando en casos desesperados parece que no existe solución: “*ni yendo a bailar a Chalma*”. Ahí bailan al son de los violincillos, ya que si no bailan la petición no será concedida.

La última parte del camino, la mujer realiza la caminata a rodillas a la usanza de los penitentes, ayudada por Chelo, y con una corona de espinas en la cabeza. Finalmente Teresa se somete al látigo al igual que otras mujeres penitentes porque siente que debe expiar sus culpas. Después de bañarse en el río y escuchar la confesión de Chelo quien va a pedir que su marido muera, Teresa pide por Filogonio.

A su regreso a casa encuentra a Filogonio caminando aliviado y a los vecinos cantando alabanzas, ella promete volver a Chalma “aunque... el sacrificio sea muy grande”

6.7.3 Datos Históricos.

Antes de dirigir la sección de “*Fe*” en este filme, Alberto Bojórquez apenas había estrenado con éxito su opera prima “*Los meses y los días*” en el Festival de Cartagena, un éxito que fue éxito y escándalo, según sus propias palabras.

Bojórquez realizó esta sección de la película contra su idea de lo que quería reflejar en el personaje femenino; pero aún así cedió, pues la película se detuvo seis meses ya que se negaba a filmar el plano final donde ella da gracias por el milagro, a la vez que deja entrever a la audiencia su deseo de volver porque había disfrutado la violación en el campamento, lo que Bojórquez consideraba denigrante, dado que en su vida personal y como director es como el mismo afirma en entrevista, una persona muy “pudorosa”.

Esta película obtuvo varios premios, aunque no fue la sección de “*Fe*,” si no a la sección de “*Caridad*” por la extraordinaria actuación de Katy Jurado quien recibió la Diosa de Plata, el Heraldo y el Ariel en 1973 y 1974 como mejor actriz. Esta obra también recibió reconocimiento por la dirección y la escenografía y el premio al mejor actor a Pancho Córdova.

Después de esta película Bojórquez realizó películas destacadas, entre ellas, “*Hermanos del viento*” (1975) “*Lo mejor de Teresa*” (1976) “*Retrato de una mujer casada*” (1979) y “*Los años de Greta*” (1991).

6.7.4 Códigos visuales.

La economía de planos y la toma fija marcan el inicio de esta cinta, así como el “drama barato” del intento de suicidio de *Beto el boticario*, así como el desmayo de su madre y la abnegación de Teresa, quien en sus oraciones dice: “*Castígame a mí, sacia en mí tu infinita ira, pero ayúdalo a él Señor*”. Nuevamente encontramos imágenes de una sociedad que se retrata a sí misma a través del cine, que le gusta mostrar la tristeza, la ignorancia y la pobreza de las clases sociales más desfavorecidas.

Estos códigos dan pie a la reflexión sobre el hecho de que mostrar también es denunciar y estas imágenes al igual que muchas otras pasadas por el tamiz de estos estudios han generado los mismos resultados, el cine mexicano ha ido haciendo un corpus de denuncia a través del cine de ficción y en esa trama engarza aspectos documentales en imágenes a veces desgarradoras, a veces perturbadoras, como las que más adelante encontramos en este filme. Imágenes de autoflagelación, penitencia y sometimiento.

Generalmente en estas primeras secuencias realizadas en la casa de Teresa nos encontramos con montajes internos y ligeros movimientos de cámara. Más adelante mientras corre la cinta y ella viaja a Chalma vemos otro tipo de fotografía; mas aspectos documentales, cámara al hombro, el retrato de lo que la vida pone al frente, los hombres y su espíritu de religiosidad y fanatismo, así como la súplica ante las deidades que por el aspecto de los penitentes mas parecen deidades ciegas y sordas ante el sufrimiento y la pobreza, que entidades piadosas. Vemos a un pueblo que hace honor al nombre de este corto. Un pueblo que en mucho vive de la fe.

6.7.5 Códigos sonoros.

Los diálogos de la familia de Teresa son aberrantes, fastidiosos y hasta chocantes, los diálogos abusivos y fingidos del marido, los tintes dramáticos de la suegra y la posada abnegación de la esposa chocan con la realidad, sin embargo los diálogos durante la peregrinación cobran sentido y naturalidad encontrándose en ellos un sentido de verosimilitud más claro.

La música y los canticos son aspectos muy claros de la realidad, y documentan a la perfección la situación y el sitio. La música de los matachines, los rezos de los peregrinos y los canticos son aspectos documentales muy bien logrados.

6.7.6 Códigos Sintácticos.

Economía de planos, montaje interno y tomas fijas en las escenas de casa y de la miscelánea, algunas rematadas en ligeros movimientos de cámara, uso de tripié y un

registro de aspectos de tipo documental sobre la vida de una familia pobre del Distrito Federal. En las escenas del camino a Chalma así como las del ahuehuate y la iglesia, encontramos una gran abundancia de aspectos documentales, las tomas son cámara al hombro, los espacios naturales, el pueblo tal y como es, la fiesta religiosa, la música y la danza, todo está filmado al modo documental, salta a la vista un casi *top shot* de la danza de los matachines en el patio del templo, así como varios plano secuencias muy logrados.

6.7.7 Aspectos documentales y localización de las imágenes de máxima representación documental.

a) Escenarios naturales

- El Camino a Chalma
- El ahuehuate de Chalma, sitio sagrado para los peregrinos.
- Ixtapalapa
- Colonia Portales
- Edo. De México.

b) Arquitectura

- Iglesia del Santo Sr. de Chalma

c) Personajes reales

- Danzantes
- Peregrinos
- Penitentes

d) Representación de usos y costumbres

- Religiosidad, peregrinaje, flagelación, creencias, música y danzas.

6.7.8. Conclusiones al análisis fílmico de “Fe, esperanza y caridad” (Segmento Fe).

Esta película nos deja resultados muy claros y evidentes del uso que el cine de ficción hace de elementos documentales para construir una historia.

Esta ficción que narra la travesía de una mujer hacia un lugar de veneración y culto para solicitar la salud de su marido. Sometida pero a la vez resignada por la idiosincrasia de su entorno social y la represión en la que le obligan a vivir las circunstancias, encuentra un escape en la propia violación de la que es víctima ya que su deseo es volver “....*Aunque el sacrificio sea muy grande....*”.

La ideología, el sometimiento de una clase social se hace evidente y es documentada dentro de esta ficción, sin embargo los aspectos documentales más sobresalientes tanto en el modo de producción como en personajes y escenarios son los que encontramos durante el peregrinaje a Chalma.

Esta película en mucho nos deja ver que aún la influencia de Eisenstein se mantiene viva en el cine mexicano.

Imágenes de “Fe, esperanza y caridad” Alberto Bojorquez, México 1972







6.8. ANALISIS 7

En el país de los pies ligeros (1983)

Ficha Técnica.

Dirección: Marcela Fernández Violante.

Guion: Fernández Violante, Antonio Loyola.

Fotografía: Lorenzo Contreras.

Edición: Max Sánchez.

Música: Leonardo Velázquez.

Música autóctona: Tarahumaras.

Gerente de producción: Eduardo Daniel.

Script: Roberto Sala.

Asistente de Director: Félix Martín Cervantes.

Cámara: Roberto Rivera.

Asistente de Cámara: Agustín Meza.

Operador de Sonido: Manuel Rincón.

Microfonista: Francisco Javier Hernández.

Regrabación: Ricardo Saldívar.

Sonidos Incidentales: Gonzalo Gavira.

Editor Sincrónico: Jorge Peña.

Unidad de rodaje: Salvador Carrillo.

Reparto

Pedro Armendáriz Jr. (Ingeniero papá de Manuel)

Helena Rojo (Isabel, madre de Manuel))

Francisco Mauri (Manuel)

Ernesto Gómez Cruz (Benito, padre del niño Tarahumara)

Sin crédito (Jesús, niño Tarahumara)

Ramón Méndez

Nicolás Jazzo

Filemón Silva

Fidel Garriga

Angélica Adonay

Germán Eslava

Raymundo Requesens

Armando Duarte

Rodrigo Gutiérrez Karg

Sebastián García

Gerardo Sublethe

Grupo de Tarahumaras originales

6.8.1 Espacio- Tiempo.

Espacio: Sierra madre Occidental, Sierra Tarahumara, Ferrocarril de Chihuahua al pacífico, Creel, Calles de Chihuahua.

Tiempo: Día/noche

6.8.2 Sinopsis del Argumento.

Manuel es un niño de ciudad que va a un colegio de clase media alta, vive con su madre y su hermanita Eva en Chihuahua, su papá trabaja en la sierra en un campo maderero, en donde hay problemas porque existe tala ilegal por parte de grupos de bandidos que extraen la madera y quieren hacerse cómplices de los madereros “legales” para negociar.

La madre de Manuel recibe una carta de su padre en donde les dice que los espera para pasar una temporada en la sierra y el niño acompañado de su madre, su hermanita y de su mascota, una ardilla, llegan a la sierra en donde conoce a un pequeño tarahumara con costumbres muy diferentes a las suyas.

Después de hacerse amigos, Manuel es invitado a hacer un viaje con Jesús el niño tarahumara y Benito su padre. Manuel va aprendiendo la lengua rarámuri y sabe que el pueblo Radamuri lleva ese nombre porque significa pies ligeros. Manuelito se lastima los pies durante el camino por la larga caminata y la falta de costumbre y el tarahumara lo cura con hierbas. Con los días el chico aprende el arte de la medicina naturista, ya que el hombre le enseña el uso de cada una de las plantas con las que cura. Durante ese paseo deben quedarse solos por la noche y el pequeño siente temor ya que están en una cueva mientras el padre va a otro sitio del que regresará por la mañana, pero el pequeño radamuri le enseña cosas sobre el valor y como ahuyentar a los animales salvajes y a las víboras.

Cuando regresan, Manuel se da cuenta que su vocación es vivir con los radamuris y aprender de ellos y se lo dice a su padre pero él le responde que debe volver a la escuela.

Durante un paseo los dos niños descubren a un grupo de hombres robando madera. Desde su escondite los ven talando los arboles, Manuel se queda trepado en un árbol mientras el niño tarahumara va a avisar a los mayores. Mientras espera, Manuel es descubierto y lo arrojan al rio para que se ahogue porque él les dice que no sabe nadar.

Cuando llegan los tarahumaras con los madereros se enfrentan a golpes y los ladrones huyen, entonces buscan a Manuel, pero el niño tarahumara ya se les adelanta a buscarlo y lo encuentra a la orilla del río.

Manuel le pide a su amiguito que huyan más arriba a la sierra pues no quiere regresar a Chihuahua a la escuela. El padre del niño Tarahumara se da cuenta por el rastro y le pide al padre de Manuel que los deje solos, que la sierra es buena para pensar.

Los tarahumaras le habían dicho al niño que antes de que llegaran los blancos la gente ponía el oído en la tierra y oía sus latidos muy fuertes, pero a partir de que llegaron los blancos se oye débil.

Por fin Manuel y su amigo Tarahumara regresan y se enteran que el padre de Manuel ha permitido que el chico viva en la sierra con toda la familia y que asista a la escuela local. Más tarde asisten a una ceremonia tarahumara para curar a la tierra y a los animales y los dos pequeños amigos escuchan con el oído en la tierra como esta late de nuevo con fuerza.

6.8.3 Datos Históricos.

Marcela Fernández Violante es una directora poco conocida en México, hay pocas referencias suyas en línea o en revistas y libros, se sabe que en el año de 1981 incursiona en el género infantil, con esta película: *"En el país de los pies ligeros"*, obra que narra las aventuras de un niño blanco o "chavochi" en la sierra Tarahumara en el Estado de Chihuahua. Esta película denuncia la explotación maderera y la miseria de los indios Tarahumaras.

La película gana la categoría de mejor película infantil en el festival de cine de Berlín en 1983.

6.8.4 Códigos visuales.

La belleza escénica de la sierra madre oriental, sus paisajes, formaciones rocosas, ríos y en general flora y fauna, son un deleite para cualquier camarógrafo de cine o de

fijas, especialmente por sus habitantes que ofrecen una visión tan poco común en nuestros días, la visión de la inocencia de las razas puras, de los pueblos nativos que aun conservan sus tradiciones, ritos y lengua. El contraste nuevamente lo trae la modernidad, las clases sociales que penetran en mundos “exóticos” y se convierten en parte de ellos o convierten a estos mundos en extensiones de sí mismos.

Curiosamente la denuncia supuesta de la película que es la tala inmoderada de arboles y el robo por un grupo de bandidos se ve realmente pobre junto a las toneladas y montañas de madera aserrada que se sacan de manera “legal” por parte de la compañía para la que trabaja el padre de Manuelito.

La ficción que finalmente es una lucha entre buenos y malos solamente sirve de marco para que el documental sienta sus reales en la ficción y nos muestre a este pueblo lleno de enigmas, de colorido y de sencillez y cuyo lenguaje es un verdadero deleite auditivo.

6.8.5 Códigos sonoros.

La lengua raramuri, hablada por los radamuris u hombres de pies ligeros como se llama a sí mismo el pueblo Tarahumara es utilizada a lo largo de la película, tanto en los diálogos entre tarahumaras como en las enseñanzas de los mismos indígenas al niño blanco, o las de de su propio padre. Ernesto Gómez Cruz que actúa como el Tarahumara padre del pequeño Jesús que según la tradición del olote, cada día se puede cambiar el nombre, lo habla fluidamente con el grupo de tarahumaras nativos que participaron en el filme. Uno de los pasajes más hermosos es la ceremonia religiosa o “cura” en donde un violincillo rustico ejecuta una melodía típica de la sierra tarahumara que se mezcla con los rezos del curandero.

La película vale en si por sus códigos sonoros tanto como por los visuales y sus aspectos documentales cobran una importancia de mucha mayor relevancia que toda la trama ficcional.

6.8.6 Códigos Sintácticos.

El cuerpo de la película, está dividido en dos apartados, la que comprende solamente la parte ficcional y la que presenta la parte documental. En la primera, las tomas son del todo comunes, aunque prevalecen los planos fijos, escasos movimientos de cámara y no hay efectos especiales de ningún tipo. La cámara es usada sobre tripie y la iluminación es aplicada a discreción en interiores. Hay algunos paneos lentos y planos secuencia en las escenas que lo requieren pero predomina el montaje interno.

La parte documental resulta de gran belleza por los escenarios espectaculares de la sierra tarahumara, la cámara es utilizada al hombro al estilo documental al igual que la edición de gran simpleza y sin más recursos adicionales que el corte directo, iluminación natural y la representación de sí mismos de los grupos tarahumaras.

Hay planos cerrados y medios también pero sobresalen las panorámicas con planos secuencias en espacios abiertos.

Vale la pena mencionar que el filme guarda aspectos significativos de carácter didáctico, sobre el conocimiento del pueblo raramuri y su lengua madre, así como de la interacción entre la lengua castellana y la lengua raramuri, que se manifiestan desde los diálogos con el maestro sobre el significado de algunas frases, hasta las charlas de Manuel con su padre sobre la forma en que los tarahumaras se fueron replegando en Chihuahua a la llegada de los chavochis o blancos. También documenta aunque sobrepasando la intención del guionista la corrupción entre los madereros y la tala inmoderada de los bosques.

Es posible que la parte documental sea mucho más importante en sí que la ficción misma y represente más aún que el imaginario del guionista.

6.8.7 Aspectos documentales y localización de las imágenes de máxima representación documental.

a) Escenarios naturales

- Catedral de Chihuahua
- Calles de Chihuahua
- Ferrocarril de Chihuahua al pacífico.
- Creel
- Campos madereros y tala inmoderada de bosques
- Sierra madre Occidental
- Sierra Tarahumara

b) Arquitectura

- Cúpula de iglesia en Chihuahua al inicio del filme

c) Personajes reales

- Grupo de Tarahumaras

d) Representación de usos y costumbres

- Medicina tradicional
- Ritos Tarahumaras
- Lengua raramuri
- Modos de pesca (dormir a los peces)
- Alimentación en base a pinole
- Vestimenta tradicional

6.8.8. Conclusiones al análisis fílmico de “En el país de los pies ligeros”.

De no ser por la historia ficcional que le sirve como marco, este filme sería un documental importante sobre la vida de los raramuri, su lengua, medicina tradicional y costumbres. La realidad brinca mas allá de la ficción y se roba la película, ya que nos permite un conocimiento importante de una región de México y de sus habitantes en general desconocida para el resto del mundo; nos habla de la forma terrible en la que los bosques son exterminados y nos muestra como en ocasiones, la ficción no necesita echar mano de los aspectos documentales para construir; los aspectos documentales saltan a la vista, se roban la esencia de la película y envuelven la ficción en una realidad innegable.

“En el país de los pies ligeros”, es una película que dicho sea de paso no fue una película exitosa, por lo menos en México. Aunque ganase un premio en Berlín en 1983, no es un filme del que fácilmente se encuentren referencias ni bibliográficas ni el línea, y la película tampoco es fácil encontrarla a la venta a excepción de en los “botaderos” de los supermercado o en las tiendas de películas viejas. Sin embargo vale la pena dado el carácter de este trabajo de investigación, su rescate y lectura.

La década de 1980 fue la década más crítica que ha vivido el cine en México, y por tal motivo, las películas de esos años giran alrededor de la comedia picante y el cabaret; en general son de baja calidad dados los problemas económicos y políticos de década que convulsionaron al país. El cine se conformó con hacer películas de bajo costo que provocaran la risa fácil para el pueblo apesadumbrado y sin más objetivo que no dejar caer la cinematografía. Claro que existen películas importantes como “Los motivos de Luz” o “Veneno para las hadas” por citar un par de ellas. “En el país de los pies ligeros” gratamente encontramos un material que en la disección nos permitió confirmar nuevamente la hipótesis: hay aspectos documentales importantes en el cine de ficción.

Imágenes de “En el país de los pies ligeros, Marcela Fernández Violante, México, 1983







6.9. ANALISIS 8

LA TAREA (1992).

Ficha Técnica.

Dirección y guión: Jaime Humberto Hermosillo.

Fotografía: Toni Kuhn.

Edición: Jaime Humberto Hermosillo.

Música: Omar Guzmán.

Sonido: Nerio Barberis

País: México.

Idioma original: Español.

Categoría: Ficción, comedia erótica.

Tipo: Color.

Duración: 84 minutos.

Año de Producción: 1992.

Productora: Clasa Films.

Reparto

María Rojo (Virginia)

José Alonso (Marcelo)

Xanic Xepeda (Teresita)

Christopher (Carlitos)

6.9.1 Espacio- Tiempo.

Estancia de la casa / Día

6.9.2 Sinopsis del Argumento.

Virginia es una estudiante de cine, quien tiene que hacer una tarea. La tarea consiste en hacer una película sin cortes, ella decide hacerla poniendo la cámara bajo la mesa y hacer todo en una sola toma con montaje interno. La película tratará de que Virginia invita a un amigo: Marcelo, a quien no ha visto en cuatro años y de quien tiene recuerdos eróticos agradables, prepara la escena y ella se viste seductora para que todo lo que suceda durante su visita en la estancia de la casa se convierta en “*La tarea*”. Marcelo no sabe al inicio que ella está filmando.

Antes de la llegada de Marcelo nos encontramos con dos o tres tiros de cámara distintos al plano fijo de toda la película, que justifican la preparación de “*La tarea*” (cuando ella coloca la cámara bajo la mesa) y uno más: (un tiempo después de que Marcelo aparece y habiendo pasado varias escenas, él descubre la cámara bajo la mesa). Cuando él llega Virginia pone música, lo seduce y en el trance amoroso, es cuando él descubre la cámara la cual al moverla enojado queda en un plano holandés o inclinado. Él se va de la casa, ella recoge la cámara, la pone sobre la mesa y comienza a hablar sola, entonces escucha que tocan a la puerta: Marcelo regresa y le dice que olvidó su portafolio pero después de un rato accede a participar en la película. La cámara vuelve a ser colocada bajo la mesa.

La situación parece ir caminando de manera que Virginia podrá cumplir con su tarea aunque cuando cuelgan una hamaca para hacer el amor, se caen y después de algunos inconvenientes que le dan comicidad a la película logran su cometido. Después de un diálogo corto se despiden y quedan de verse nuevamente. Él deja puesta una canción romántica en el reproductor y ella se queda nostálgica escuchándola. De pronto se escuchan voces de niños; son sus dos hijos que entran atropelladamente preguntándole que pasa, porque no abría la puerta. Los niños vienen seguidos de su papá que es el mismo Marcelo, y que en realidad era su marido y padre de sus hijos quien en la realidad había estado ayudándole a hacer “*La tarea*”.

6.9.3 Datos Históricos.

“*La tarea*” fue una película que llamo mucho la atención en México por el modo de producción en que se llevó a cabo, la novedosa forma de hacer esta película sin movimientos de cámara, utilizando solo el montaje interno, causó un buen número de críticas, en general favorables, aunque también desfavorables, ya que aunque el cine de ficheras había ya empezado hace algunos años a dar mucho de qué hablar, el desnudo total en el cine comercial no era aun muy común.

En 1992 la película obtuvo 3 premios en el Festival Internacional del Nuevo Cine latinoamericano, Edición 14: El Primer Premio Coral en la categoría de Ficción, El Premio Coral a la Actuación Femenina y el Premio Coral al Mejor Cartel. Ese año María Rojo filmaría varias películas destacadas, entre ellas “*Danzón*”.

6.9.4 Códigos visuales.

El código mas importante en este filme es la didáctica para los alumnos de cine sobre los planos, encuadres de cámara y montaje interno. Aquí podemos observar desde el *close up* de una pierna hasta un *long shot* de la habitación y el pasillo completos. El montaje interno es muy interesante ya que a través de dos o tres puertas corredizas y el cambio de los almohadones y un cuadro, así como de la puesta de un velo sobre la lente, es posible cambiar el ambiente, la profundidad de campo y el sentido del cuadro. Documenta así, como el plano fijo puede lograr todos los encuadres mediante el acercamiento o distanciamiento de objetos.

6.9.5 Códigos sonoros.

Desde el inicio de la película vemos a Virginia acomodando el micrófono en un lugar disimulado, y aunque “*La tarea*” pretende hacernos ver que todo se grabó con ese micrófono de “estudiante”, es obvio que el sonido está bien logrado y que algunos “boom” estaban en la escena. La música es popular mexicana del tipo bolero: Luis Alcaraz interpretando a través de un acetato “Bonita” y “Superstición”, los Hermanos Martínez Gil “Momento” y Rosendo Ruiz, Jr. “Los marcianos”.

Algún dialogo alude al trabajo que la estudiante de cine está realizando, en la parte donde él la descubre, y le dice:

Marcelo.- *bueno además puedes arreglarlo.... ir seleccionando los pedazos...esos que pegan y....*

Virginia.- *¿En edición? No, no, no, esto tiene que salir sin cortes, es el único requisito que me pusieron para el trabajo...*

Marcelo.- *bueno, el único consuelo que me queda es que a mí no me califican.*

La musicalización que escuchamos y los sonidos incidentales provienen del audio original.

6.9.6 Códigos Sintácticos.

Este filme nos recuerda otros que son el contrario de la toma fija, “*El Arca Rusa*” o “*Tiempo Real*” por ejemplo, que desarrollan toda su trama a través de un plano secuencia que se mantiene durante toda la película. El hecho de incluir la película en la muestra es solamente un ejemplo de cómo los aspectos documentales siguen siendo usados hasta sus límites. La sintáctica de los elementos que vemos transcurrir en la pantalla y que preconfiguran y configuran encuadres diversos gracias al acercamiento o alejamiento de los personajes y objetos nos recuerdan los inicios del cine, cuando los Lumiere montaban la cámara a la salida de la fábrica o frente a un paisaje en donde las cosas se sucedían y se documentaban tal y como eran. Aquí hay una ficción de por medio, una actuación y un escenario, sin embargo el modo de producción nos remite al modo documental más primitivo: a los inicios del cinematógrafo. No hay edición.

6.9.7 Aspectos documentales y localización de las imágenes de máxima representación documental.

Aquí no encontramos diversidad en los aspectos, es un solo aspecto el que nos ocupa y es el modo de producción que como mencionamos anteriormente, la cámara es

colocada en un sitio y a la manera de los Lumiere ve pasar la vida frente al lente, lo cual nos refiere al inicio del cine como documental.

a) Escenarios naturales

Casa habitación.

b) arquitectura

La arquitectura simple de una habitación.

c) personajes reales.

No los hay.

d) Representación de usos y costumbres.

La didáctica que lleva un estudiante de cine.

6.9.8. Conclusiones al análisis fílmico de La tarea.

Concluir sobre un filme que durante todo su desarrollo utiliza una sola toma fija, parecerá una labor plana y sin más interés que el que nos remonta a los inicios de cine cuando los hermanos Lumiere fijaban la cámara en un lugar determinado y dejaban que el mundo transcurriera frente a la lente. Pero no es así. Tras esa toma fija encontramos una infinidad de códigos que van desde el colorido, hasta el manejo de primer segundo tercer y hasta un cuarto plano que se logran mediante el desplazamiento de los personajes y objetos en la habitación.

La diversidad de montajes internos nos permiten observar esta variedad encuadres que van desde los *close up* extremos hasta los *long shot* que la apertura de lente y la habitación permiten. Toda esta secuencia de imágenes que a manera de montaje interno nos son presentadas pertenecen a la escuela de Lumiere. La cámara fija con acercamientos y distanciamientos hacen las diferencia entre las tomas. Una película original, una ficción que se presenta dentro de otra ficción grabada al estilo documental.

Imágenes de “La tarea” de Jaime Humberto Hermosillo, México, 1992







6.10. ANALISIS 9

PAPELES ROTOS (1998).

Ficha Técnica.

Dirección y guión: Carmen Quiroga

Fotografía: Gustavo Hernández, Jaime Zuñiga.

Edición y sonorización: Manuel Partida.

Música: Ras Xango, Eugene Baylon Jaceldo.

Música adicional: Detritus.

Doblaje y sonidos incidentales: Manuel Montalvo, Jesús Caldas

Iluminación: Guillermo Guillen, Juárez.

País: México

Idioma original: Español.

Categoría: Drama.

Año de Producción: 1998.

Casa Productora: Universidad Autónoma de Tamaulipas.

Reparto

Luis Alberto partida (Pepe)

Gloria Higuera (Raquel)

Graciela González Blackaller (Canaria)

Gustavo Hernández (Marco)

Oscar Nava (Mauro)

Armando Carrillo (Dueño del Café Cantón)

6.10.1 Espacio- Tiempo.

Espacio: Cd Victoria, Tamaulipas, casa del Fovissste, Café Cantón, Parque de Tamatán, Centro de la Ciudad, Paseo Méndez, Mercado Argüelles, Teatro de rock en Ruinas “La KGB”, Rio de los troncones.

Tiempo: Día y noche

6.10.2 Sinopsis del Argumento.

Pepe y Raquel son hermanos, viven solos desde la muerte de sus padres en un accidente, Raquel Trabaja de mesera en un restaurante por la noche para poder sostener a su hermano que se encuentra incapacitado por una enfermedad mental.

El único apoyo que tiene Raquel es Canaria su vecina, una mujer mayor que si bien le apoya moralmente, físicamente es poco lo que puede hacer para ayudarla con Pepe, ya que el joven muestra comportamientos extremos que van desde la depresión profunda a la rabia extrema o el erotismo

La vida sentimental de Raquel es un fracaso, ya que aunque tiene un novio, Marco, no puede pasar con el mucho tiempo por que debe cuidar a su hermano. Marco le reprocha continuamente esta situación.

El problema es que en la ciudad no existen estancias o sanatorios para este tipo de enfermos, los cuales deben ser cuidados por sus familiares, lo que para Raquel día con día va representando un desgaste emocional y físico.

Cuando una noche Pepe los descubre en la sala, abrazados en la oscuridad, se asusta y ataca a Marco pues cree que es un intruso que entró a la casa. Pepe huye y termina su relación con Raquel. Ella empieza a mostrar signos de desequilibrio emocional y tiene sueños extraños y aunque es una hermana buena y dedicada es muy joven y desea tener una vida propia.

En una salida al mercado, en la hierbería conoce a Mauro, un joven con el que entabla una nueva relación pero al que decide ocultarle lo de su hermano y le cuenta una

historia de su familia inexistente por temor a que Mauro la deje. Por lo tanto no puede llevarlo a su casa aunque él insiste.

Una tarde pepe se enferma y mientras Canaria lo cuida ella va al mercado a decirle que no va a poder verlo. Mauro está acompañado de un joven que conoce de vista a Raquel ya que vive en el mismo vecindario y cuando Raquel se va él le cuenta la verdad sobre ella y su hermano. Mauro la espía para confirmar lo que le han contado y termina la relación con ella. Esa noche ella pierde la cabeza y decide levantarse e ir a la cama de su hermano y acostarse con él. El final es abierto a cualquier posibilidad del espectador.

6.10.3 Datos Históricos.

“Papeles Rotos” es la segunda película realizada por quien presenta esta tesis. La primera: “Casa de Viento, el último sueño” fue estrenada en Cuba en el Festival Cultural de Olguín en el año 1999. La película fue patrocinada por la Universidad Autónoma de Tamaulipas y los actores son personajes nativos de Ciudad Victoria, ninguno de ellos actores, a excepción de Raquel quien había incursionado en teatro.

El presupuesto de la película fue muy bajo y se grabó en video análogo, y en escenarios naturales de la ciudad, la película requirió doblaje de todos los diálogos, la iluminación se utilizó solo dentro de la casa que fue rentada para ese fin.

El audio resultó un problema pues fue grabada a una cámara, entonces los sonidos ambientales se cortaban al cambiar los encuadres, sin embargo se logró el objetivo de un audio sincronizado y limpio.

La música original fue obra de Ras Xango (Brasil) y Eugene Baylon Jaceldo (Filipinas) músicos que se encontraban de paso en Ciudad Victoria en una gira llamada Destino 2000 y que al contacto con el ambiente de músicos de la ciudad se quedaron por cinco meses. El proyecto de música para “Papeles Rotos” fue complementado con música electrónica por “Detritus” un proyecto de Manuel Partida, originario de Ciudad Victoria, quien editó y sonorizó el filme.

6.10.4 Códigos visuales.

Los códigos que encontramos en las imágenes de esta película, hablan del amor fraterno pese a las difíciles circunstancias de una enfermedad mental y a la vez denuncian un problema de salud: la falta de atención del gobierno a este tipo de enfermos que en la mayoría de las ocasiones deambulan por las calles. Habla de la solidaridad de los buenos amigos con el papel de Canaria y de cómo los problemas a veces ubican a las personas en callejones sin salida, provocando alteraciones en sus estados de ánimo que pueden llegar a presentar patologías serias, como en el caso de Raquel.

Las escenas de Raquel y Pepe en su casa, sus pláticas y juegos, su convivencia sencilla y tormentosa a la vez muestra el mundo de aquellos que viven una situación semejante de puertas adentro y que para el mundo exterior es desconocida, pero que es solo sostenible gracias al amor y la paciencia.

El caso de pepe fue documentado de acuerdo a la investigación hecha sobre los efectos de la hipoxia fetal y durante el nacimiento.

Podemos ver como el subconsciente manifiesta a través de los sueños deseos ocultos que no son aceptados por el consciente.

Podemos observar también la vida en la ciudad como se sucede ajena a la tragedia de algunos y conocer sitios que hoy han sido transformados o que ya no existen.

6.10.5 Códigos sonoros.

La música de viento de Ras Xango, Eugene Baylon Jaceldo y la música electrónica de “Detritus” imprime a la película un profundo sentimiento de oscuridad, como la situación de los protagonistas. Los diálogos de Raquel con Marco y con Canaria son códigos de desesperación oculta, así como los diálogos con el dueño del café donde trabaja, en los que vemos el acoso sexual que agudiza el sistema anímico de Raquel ya bastante deteriorado. La película es simple, los diálogos casuales, nada extraordinario sino el retrato imaginario de vidas cargadas de pena.

En el café Cantón Raquel derrama el café sobre un cliente. Este encoleriza y sale quejándose del servicio, esta parte del dialogo por parte del parroquiano es muy representativa del acento fuerte del norte de México y aunque el acento es marcado y característico de los Victorenses es notorio en escenas específicas como en los diálogos con Marco y del Dueño del Café Cantón.

6.10.6 Códigos Sintácticos.

La sintaxis en esta película de ficción, marca un ritmo cronológico, *no flash backs, ni flash forward*. La edición es lineal a corte directo con algunos fundidos entre secuencias. El montaje se realizó buscando puntos de conexión entre cada una de las 64 secuencias que la conforman. Las imágenes fueron grabadas cámara al hombro, en su mayoría y a una sola cámara haciendo toma y contatoma, buscando profundidad de planos con movimiento focal. Se utilizan plano secuencias, picadas y contrapicadas y combinatorias de planos con montaje interno. El modo de producción es documental en cuanto al manejo de cámara, los personajes y los escenarios reales.

6.10.7 Aspectos documentales y localización de las imágenes de máxima representación documental.

a) Escenarios naturales

- Café Cantón
- Parque de Tamatán.
- Centro de la Ciudad
- Paseo Méndez
- Mercado Argüelles.
- Río Los Troncones.

b) Arquitectura

- Basílica de Nuestra Señora del Refugio
- Santuario de Guadalupe

c) Personajes reales.

- Parroquianos en el café
- Gente del mercado
- Vendedora de hierbas
- Novios en el parque

d) Representación de usos y costumbres.

- Uso de hierbas medicinales
- Convivencia de parroquianos en el café

6.10.8. Conclusiones al análisis fílmico de “Papeles Rotos”.

Lo difícil de hacer un autoanálisis como en el caso de *“Papeles Rotos”*, es que el director no ve objetivamente los errores que posiblemente cometió en la película, por lo tanto por ser obra de la autora de esta tesis, solo puedo concluir que la experiencia personal fue rica en aprendizajes, ya que a pesar de ser la segunda película, en la opera prima *“Casa de Viento”* no fueron utilizados diálogos, a excepción de tres frases durante todo el filme por tratarse de una obra experimental de video arte. Es entonces ésta la opera prima como film con diálogos.

“Papeles Rotos” es una crítica sobre la falta de atención y ausencia de servicios del gobierno a los enfermos mentales y su repercusión en los familiares de los mismos, mediante una ficción que presenta todo el problema que se vive alrededor de quien padece retraso mental y carece de atención médica. El padecimiento del protagonista fue investigado y tomando un enfermo real como objeto de estudio para la preparación de

quien representaría el papel, esto y la magnífica actuación de Alberto Partida dio verosimilitud a la historia, que aunque no es real documenta situaciones reales.

El modo de producción contó también con diversos aspectos documentales al igual que las otras películas de la muestra. Escenas con cámara al hombro, personajes reales, escenarios naturales y sintaxis directa.

Imágenes de “Papeles Rotos” de Carmen Quiroga, México, 1998







6.11. ANALISIS 10

EL VIOLIN (2005)

Ficha Técnica.

Dirección guión y producción: Francisco Vargas Quevedo, Jaime Humberto Hermosillo.

Fotografía: Martin Boegé Pare.

Edición: Francisco Vargas Quevedo, Ricardo Garfias.

Música: Cuahutemos Tavira, Armando Rosas.

Sonido: Isabel Muñoz Cota.

País: México.

Idioma original: Español.

Categoría: Drama.

Diseño de producción: Claudio Contreras.

Año de Producción: 2006.

Casa Productora: Cámara Carnal Films.

Reparto

Ángel Tavira (Don Plutarco)

Dagoberto Gama (El Capitán)

Fermín Martínez (El teniente)

Gerardo Taracena (Genaro)

Mario Garibaldi (Lucio)

6.11.1 Espacio- Tiempo.

Espacio: Ixtapaluca Edo. De México, Comunidad Rancho San Isidro (La Lobera),

Rancho Loma ancha, Fonda Mi casita, Hotel Casa Blanca, Cantina La nueva

Tiempo: Día y noche

6.11.2 Sinopsis del Argumento.

Don Plutarco, su hijo Genaro y su nieto Lucio, se ganan la vida como músicos en el pueblo cercano al rancho donde viven. Son campesinos que llevan una doble vida, pertenecen a la guerrilla contra el gobierno opresor que tiene militarizada la zona rural. En el rancho tienen guardadas municiones para el ejército de campesinos formado por hombres y mujeres que se encuentra acampado en la sierra.

Cuando después de tocar en el pueblo regresan a su rancho, encuentran a los pobladores en huida a un sitio seguro en la sierra, ya que ha sido desplazados. Los militares han quemado el rancho y tienen detenidos a un grupo de campesinos.

Genaro manda al viejo Plutarco y a su pequeño a seguir al grupo de campesinos que huyen a la sierra para mantenerlos seguros, mientras él se va al rancho en busca de su mujer y su hija. A lo lejos ve las ejecuciones de campesinos y es descubierto. Lo persiguen por la sierra y logra escapar. Va en busca del comandante de la guerrilla para contarle lo sucedido. Le comenta que a su mujer y a su hija se las llevaron y que todas las municiones se quedaron escondidas en el rancho.

Regresa al campamento donde están su padre y su hijo. El niño pregunta mucho a su abuelo por su madre y su hermana pero el sabiamente y con paciencia evade las preguntas. Don Plutarco idea un plan y consigue comprar una burrita con el “patrón” para ir a buscar a su nuera y a su nieta, acordando darle al “patrón” el producto de sus diez hectáreas por la burra cuando levante la cosecha. El explotador le hace firmar una hoja en blanco.

Don Plutarco deja al niño en el campamento y se va con su violín al rancho, pasando por el campamento militar donde es detenido. Cuando lo interrogan dice que él solo es un músico, y hombre de paz y solo quiere permiso del jefe para ir a ver su milpa. El comandante le hace tocar el violín para cerciorarse de que es en realidad músico ya que le falta una mano y al escucharlo queda embelesado por la música. El comandante le da permiso finalmente de ir a la milpa pero se queda con el violín para obligarlo a regresar todos los días a tocar para él.

Cuando Don Plutarco se entera que el ejército va a atacar el campamento de refugiados se dirige a la milpa y como el comandante ya le había tomado confianza y regresado el violín deja su instrumento enterrado y llena el estuche de municiones. A su regreso al día siguiente nota que su violín no está en el agujero y se da cuenta que ha sido descubierto. Al pasar por el campamento militar el comandante lo recibe con el violín en la mano. Los soldados traen prisionero a su hijo a su nuera y a su nieta y los meten a un cuartucho a golpes. El comandante encolerizado le ordena a Don Plutarco que toque el violín. Pero el viejo le dice: “se acabo la música”.

El heredero del conocimiento del abuelo y el padre como músicos y guerrilleros es el pequeño Lucio, al que vemos al final de la película ganándose la vida en las calles tocando la canción que le había enseñado su abuelo, con él va una niña que pide dinero a los oyentes. El niño lleva en una bolsa de plástico envuelta en un trapo la pistola de su abuelo.

6.11.3 Datos Históricos.

Opera prima del cineasta mexicano Francisco Vargas Quevedo, “*El violín*”, fue seleccionada en el año 2006 en el festival de Cannes en la sección *Un certain regard*. El violín ha obtenido más de 50 premios en festivales nacionales e internacionales, como el festival de Morelia en México, en San Sebastián, Huelva y Brasil. En el Festival Internacional de Cine en Miami en 2007 ganó el premio del jurado de la Academia y se hizo acreedora a tres Arieles de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en 2007, por mencionar algunos.

El violinista y compositor Ángel Tavira aunque no es actor, recibió el premio a la mejor interpretación masculina en el festival de Cannes, Francia 2006. Cuando se realizó la película, Don Ángel se encontraba bastante enfermo y aun así accedió a trabajar en el filme, la forma en que se logró su desempeño es impresionante. La participación del pueblo de La lobera como actores fue relevante.

6.11.4 Códigos visuales.

El violín es una película de ficción, una película que tras su argumento ficticio, documenta una realidad cruda que se vive en México y en muchos otros países de América Latina. El inicio del filme en donde se muestra una escena de tortura y una violación, así como las escenas de las ejecuciones, son retratos vívidos de esta realidad agobiante en México donde el crimen organizado ha tomado las riendas y hecho suyas las leyes.

Cuando esta película fue filmada, la guerrilla del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el sur del país era todavía noticia importante, el filme nos lo recuerda, hoy, aunque estas escenas son espejos presentes del acontecer diario en todo el país, las ejecuciones y la muerte de civiles y la lucha entre cárteles y Zetas llena de indignación a una sociedad que se muestra impotente.

Al observar *“El violín”*, estos códigos de sangre que reflejan nuestra realidad nos impactan al reproducir los hechos que en la actualidad son el diario acontecer de un México enfermo de violencia.

La fotografía en blanco y negro, más que representar un riesgo para los distribuidores comerciales parece que le da a la película un plus de intemporalidad y simboliza a la vez el luto por todos los caídos en nuestro país.

6.11.5 Códigos sonoros.

En el tráiler de esta película podemos observar la forma en que el audio de la misma generó todo tipo de problemas, en las escenas de la carretera o cercanas a ella el paso de los camiones, autos, y otros ruidos del pueblo obligaron a regrabar los sonidos incidentales, sin embargo los códigos sonoros se pueden clasificar en dos fases.

1.- Códigos suaves:

La musicalización con diferentes obras de cuerdas, además de las ejecutadas solamente por don Plutarco cuando está a cuadro, representan un código basado en la

negociación Las letras de las canciones de protesta que enseña don Plutarco a su nieto son una protesta abierta. Por otra parte la historia sobre la creación del hombre del mismo abuelo al niño, cuando un dios malo sembró en los hombres la envidia y la codicia nos habla de un aspecto documental muy claro: la tradición oral mexicana.

Cuando están en la noche frente al fuego en el campamento de refugiados, Lucio, el niño le pregunta a su abuelo por su mamá y su hermana y él le da evasivas porque sabe que tal vez ellas no van a aparecer. Entonces le cuenta la historia:

Don Plutarco.- *Mira: En el inicio de los tiempos los hombres hicieron la tierra, el cielo, el fuego, el viento y los animales; y luego también crearon el hombre y la mujer y todos vivían felices. Pero uno de esos dioses era muy cabrón y puso en los hombres la envidia y la ambición, y después los otros dioses se dieron cuenta y castigaron a ese dios juguetón y sacaron de la tierra a los hombres ambiciosos, pero acá abajo se les quedaron unos cuantos de esos ambiciosos y se hicieron más y más y más y se quisieron adueñar de todo, y engañaron a los hombres verdaderos y les fueron quitando de poquito en poquito en poquito, hasta que quisieron quitarles todo, y los sacaron de sus bosques. Los hombres verdaderos vieron que eso no era justo y pidieron ayuda a los dioses y los dioses les dijeron que pelearan ellos mismos, que su destino era luchar. Pero los hombres ambiciosos eran muy fuertes y los hombres verdaderos decidieron esperar y su tierra se lleno de oscuridad y se lleno de tristeza.*

Lucio.- *¿Y luego?*

Don Plutarco.- *Y luego los hombres verdaderos regresaron a luchar por su tierra y sus bosques, porque eran suyos, porque los dejaron sus abuelos para sus hijos y los hijos de sus hijos. Y eso mismo vamos a hacer nosotros, vamos a regresar.*

Lucio.- *¿Y cuándo vamos a regresar?*

Don Plutarco.- *Cuando vengan tiempos buenos.*

Lucio.- *¿Y cuándo van a venir?*

Don Plutarco.- *Pronto....pronto...*

Lucio.- *¿Cuándo?*

Don Plutarco.- *Algún día lo sabrás.*

2.- Códigos fuertes:

Los diálogos de violencia, los sonidos de la violación, el sonido de la guerrilla y las ejecuciones; por ejemplo cuando caminan de regreso al pueblo, Don Plutarco, Genaro y Lucio, Don Plutarco le pregunta a su hijo las novedades del pueblo referentes al movimiento.

Genaro.- *Dicen que ya nos tenemos que mover y sacar aquello del pueblo no vaya a ser que nos caigan de un de repente y luego....*

Don Plutarco.- *No creo...*

Genaro.- *¿No? ¿No les cayeron a los de la Quebrada y se los chingaron a todos?*

Unos pasos más adelante encuentran a los habitantes del rancho huyendo. Fueron desplazados por el ejército:

Genaro.- *¿Que paso? ¡Hey! ¿Qué paso....que paso?!*

Mujer desplazada.- *¡Nos sacaron los cuachos!*

Genaro.- *¿Como que sacaron? ¿Mi mujer?*

Mujer desplazada.- *¡Creo que también la agarraron!*

Genaro corre al rancho dejando a su padre y a su hijo con los desplazados para que se pongan a salvo con ellos y observa desde una loma lo que pasa en el rancho.

Mujer sacada de su casa en el rancho.- *¡Suélteme!!!! No me van a sacar de mi casa suélteme.....suéltenme hijos de la chingada! ¿Que piensan que van a venir a hacer aquí lo que quieran? ¡Suéltenme!*

Soldado.- *(A un hombre al que tiene hincado y encañonado junto con otros) ¿No que andabas pal otro lado puto? Mmmm ¿y los demás? (lo golpea y lo pateo) ¡A este le pongo ya!!!! ¿Y los demás?*

Campesino.- *(Hincado y encañonado) no sabemos....*

Soldado.- *¿No saben? ¿Y tu primo?*

Campesino.- *No lo he visto.*

Soldado.- *¿No lo has visto? ¿Corrieron todos pal cerro como niñas? mmm ¿cómo pinches viejas?*

Mujer fuera de cuadro.- *¡Suéltenme!!!*

Soldado.- *(Dándole una patada y tirando al suelo al hincado) ¡Te hablo!!!!*

Mujer.- *¡Suelten a mis hijos, hijos de su chingada madre, suéltense!*

Soldado frente a grupo de campesinos hincados.- *Si no me dicen donde está su jefe se los va a cargar la chingada. (Prenden fuego a la casa)*

Después de una escena de persecución a Genaro al que descubrieron espiando en la loma las ejecuciones, vuelve la escena en el rancho, los hombres están hincados, y reina el caos, las llamas se levantan tras ellos, un soldado corta cartucho, no hay otro sonido más que el del disparo en la cabeza del campesino.

6.11.6 Códigos Sintácticos.

El impecable trabajo de edición a corte directo, la ausencia de efectos especiales y sobre todo la gran cantidad de tomas cámara al hombro, tanto en desplazamientos como en fijas y semifijas nos hablan de un claro aspecto documental en el modo de producción. La iluminación se logra muy natural, utilizando tal vez de día y en exteriores reflectores solares, al igual que en las tomas nocturnas iluminación discreta pero gran parte de la película utiliza luz natural.

Sobresalen los *Close ups*, panorámicas, algunos planos americanos y *tilts up* y *down*, picadas y contrapicadas por el horizonte de la sierra y algunos planosecuencias.

6.11.7 Aspectos documentales y localización de las imágenes de máxima representación documental.

a) Escenarios naturales.

- La sierra madre.
- Pueblo.
- Cantina.
- Campamento de guerrilleros.
- Campamento de desplazados.

b) Arquitectura

- No hay.

c) personajes reales.

- Campesinos.
- Desplazados.
- Gente del pueblo.

d) Representación de usos y costumbres.

- Músicos callejeros.
- La tortura.
- Las violaciones.
- Las ejecuciones.

6.11.8. Conclusiones al análisis fílmico de “El Violín”.

Esta ópera prima de Francisco Vargas Quevedo, nos ubica en un contexto estremecedor, no solo por la temática de la película: una ficción que es a la vez denuncia, si no porque, es una película intemporal en el México que vivimos en la actualidad. Este país ha sido llamado “La Nueva Colombia” (pese al disgusto de la clase política) gracias a la lucha sin cuartel que sostienen los diferentes cárteles, el crimen organizado y el gobierno y que ha traído innumerables ejecuciones que se suscitan a diario a lo largo y ancho del país por quienes quieren mantener el control.

“*El violín*”, es una ficción que contiene aspectos documentales sobre la guerrilla en México, la violencia, la corrupción y la intolerancia. Si bien el filme nos remite en estos aspectos a la lucha del Ejército Zapatista de Liberación Nacional el EZLN, nos toca esa fibra sensible de quienes en la actualidad presenciamos la muerte a la vuelta de cada esquina.

El violín no solo documenta hechos históricos y contemporáneos, si no que sus modos de producción, toman del documental formas y rasgos característicos, como la cámara al hombro, las locaciones naturales, los escenarios y los personajes reales.

El violín confirma nuevamente la hipótesis, el cine de ficción, toma préstamos del cine documental para su constructo.

Imágenes de “El violín” de Francisco Vargas Quevedo, México 2005







CAPITULO VII

CONCLUSIONES

A partir de la presentación de la tesina para la obtención del D.E.A. en la que se investigó sobre los “Inicios del documental en México con fines didácticos”, y que constituyen el antecedente de este trabajo, se hizo patente un problema muy manejado por teóricos y puristas del documental, acerca de su legitimidad como cine de lo real.

Sobre este tema algunos asumen que el documental toma préstamos de la ficción en sus modos de producción. De este conflicto surgieron las preguntas de investigación que dieron pie al trabajo de tesis y que nos muestra la otra cara del problema:

¿El cine de ficción toma préstamos del documental para su constructo?

¿Encontramos en el cine mexicano de ficción aspectos documentales?

Después del visionado de más de un centenar y medio de películas mexicanas de ficción y otras tantas extranjeras para establecer referentes, la consulta bibliográfica correspondiente sobre teorías y postulados del cine de ficción y el cine de la realidad así como la búsqueda de los puntos medulares de la producción filmica en diversos países de 1940 a la actualidad, fue necesario remitirse también a los conceptos de realidad y ficción manejados a través de la historia en diferentes contextos culturales, para entender su significado en la construcción teórica de la cinematografía. Los principales aspectos documentales buscados en la disección de los filmes son:

- 1.-Modos de producción
- 2.-Escenarios naturales
- 3.-Personajes reales
- 4.-Momentos históricos

En este contexto fueron seleccionados diez filmes de ficción que cubren de la década de los años cuarenta a la actualidad y se llevó a cabo el análisis mediante la

diseción de escenas que pudiesen contener aspectos documentales, encontrando los siguientes resultados:

El cine de ficción en México no es un género totalmente puro, ya que en sus modos de producción muestra elementos fundamentales del cine documental, herencia de los inicios del cine en México, y a la vez escuela proveniente de los hermanos Lumiere, transferida a los primeros cineastas mexicanos por Claude Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, sus enviados.

El cine mexicano de ficción contiene influencias importantes del cine documental soviético que aún en los filmes de ficción permea de manera natural, Eisenstein marcó una fuerte influencia en estas producciones, María Candelaria del Indio Fernández por ejemplo muestra esta influencia de manera determinante.

El cine español con Buñuel también influye en las producciones mexicanas de ficción integrando aspectos definitivos del cine documental, tal es el caso de “Los olvidados”

El neorrealismo italiano dejó influencia también en cine mexicano de ficción, cineastas como Roberto Rosellini y Vittorio de Sica son parte de su escuela en la que basándose en la realidad vista por el artista expresaban la vida en condiciones difíciles.

La utilización de la cámara al hombro en la producción, es uno de los rasgos que permiten confirmar la hipótesis planteada, ya que aun en las producciones más recientes del cine mexicano, este recurso característico del género documental permanece vigente.

En cuanto a la iluminación natural, el cine mexicano la utiliza con frecuencia en fragmentos documentales, evitando filtros para el logro de *american blue night*, o el uso de luz de apoyo diurna en toma exterior.

El recurso de escenarios naturales es muy utilizado en el cine de ficción, una gran parte de las producciones mexicanas de todos los tiempos lo utiliza, tal vez por la economía de escenarios creados, ya que el cine en México, nunca se ha caracterizado por la producción de filmes de alto costo. Aquí habrá que mencionar la importancia de los

escenarios arquitectónicos que muestran características que con el paso de los años se han transformado o desaparecido, tal es el caso de edificios, templos, calles, mercados o barrios completos. Estos escenarios que se transforman con el tiempo o desaparecen por el mismo crecimiento de las ciudades, representan un importante registro documental del pasado.

La utilización de personajes reales en el cine de ficción mexicano, o “extras” es otro de los aspectos documentales que encontramos, ya que en una gran cantidad de filmes estos personajes son nativos o naturales de la región. En el cine mexicano si el filme requiere extras campesinos, es muy común tomarlos de su propio contexto, igual es el caso de personajes del cine de cabaret, del cine urbano, de personajes de los mercados, bares, barrios bajos etc.

Los usos y costumbres se reflejan fielmente en los aspectos documentales del cine de ficción a través de las décadas, como puede observarse en el análisis de las películas muestra. Una cantidad de detalles nos van dando cuenta del modo en que el país se ha ido transformando en diversos aspectos y costumbres (el caso de las viviendas, las formas de celebración, la libertad sexual, entre otros) a la vez la forma en que muchas de sus tradiciones permanecen intactas (el culto religioso, las danzas prehispánicas, la medicina tradicional, los alimentos del pueblo como la tortilla o el ambiente de los mercados entre otros). La secuencia de estos usos y costumbres a través de las producciones desde el cine mudo al cine sonoro en blanco y negro hasta el cine a color y pasando por formatos digitales, van dando cuenta a manera de un documental fragmentado de la propia historia de México y de los modos de producción cinematográficos. Aquí retomo el epígrafe de Rosellini utilizado con anterioridad *“Cualquiera que sea la voluntad de inventar una ficción, una película es siempre el documental de su propio rodaje”*.

A través del sonido encontramos también aspectos documentales que vale la pena mencionar, aunque el análisis lingüístico o musical de los filmes no fue el objetivo de esta investigación, es notable como el lenguaje de los grupos sociales va marcando una realidad muy tangible, dado que los acentos de las diferentes regiones del país se ve reflejado en la banda sonora. Así mismo en la música ejecutada por personajes reales, (pongo por ejemplo el caso de la película *“El violín”* en la que el protagonista con sus ejecuciones representa música típica mexicana, o el caso del segmento *“Fe”* de *“Fe,*

esperanza y caridad” en donde los matachines ejecutan la música característica de la danza tradicional del México antiguo) en este sentido encontramos que el cine de ficción en México guarda aspectos documentales también en la parte sonora.

Aquí habrá que resaltar que confirmando la hipótesis de que el cine de ficción contiene en su constructo aspectos documentales y por lo tanto lo convierte en un importante material de registro histórico mediante el análisis de sus fragmentos, el cine mexicano de ficción hace justicia a Rossellini cuando este se preguntaba por qué el cine sólo había articulado sus esfuerzos hacia el espectáculo y no hacia el conocimiento humano. El cine documental y el de ficción en México nos ofrecen conocimiento sobre un pueblo, sus costumbres y su historia.

Fuera de los puntos de búsqueda en los que se basó este trabajo de investigación, el análisis arrojó otros datos, tal vez de importancia secundaria en el contexto en el que se trabajó pero que pudiesen abrir una nueva línea de investigación, ya que son datos que se presentan como una constante y que de manera sucinta mencionaré:

El cine mexicano proyecta frecuentemente en sus producciones, lo más abyecto de su sociedad.

El cine mexicano es un cine de autocrítica ya que muestra en sus personajes aquello que rompe con los valores esenciales del ser humano.

El cine mexicano es un cine de denuncia ya que muestra la corrupción, la violencia y todo aquello que frena el desarrollo del país.

En el momento en que estas conclusiones son redactadas, se proyecta en los cines nacionales la película “*El infierno*” que podemos considerar como cine de autor, un guión ficcional que contiene aspectos documentales y que representa la realidad brutal que vive México, en especial el estado de Tamaulipas y toda la frontera con los Estados Unidos a causa de la guerra de los cárteles de la droga y el crimen organizado. Esta película es la tercera de la trilogía de Luis Estrada quien con “*La ley de Herodes*” en 1999 causó polémica al abordar el tema de la política del Partido Revolucionario Institucional PRI y la corrupción, después con “*Un mundo Maravilloso*” escudriña las consecuencias del

neoliberalismo y la desigualdad social; finalmente con *“El infierno”* presenta una dramática metáfora sobre el narcotráfico, la violencia y las celebraciones patrioterías del Bicentenario el 15 de septiembre del 2010. Luis Estrada muestra con su trilogía un panorama de violencia, crimen organizado, crisis económica, corrupción policiaca, autoritarismo y todo el caos del México actual. Los modos de producción, los personajes reales, los escenarios naturales utilizados en fragmentos de estas películas que aunque no fueron parte de la muestra, son evidencias claras de que la hipótesis planteada se confirma como real. El cine de ficción en México, toma préstamos del documental para su constructo, por lo tanto presenta aspectos documentales.

Cierro estas conclusiones con el párrafo que termino el Marco Referencial sobre el trillado tema construcción, deconstrucción, reconstrucción en el cine documental, lo que nos remite constantemente a la pregunta ¿qué es el documental? Si para algunos es ficción, para otros es una realidad fragmentada, una construcción teórica para otros. Podríamos considerarlo como un registro de la realidad que mediado y/o reconstruido representa hechos de la vida misma, no necesariamente para encontrar respuestas a interrogantes específicas, sino para dejar una huella de un espacio temporal en la historia del hombre, visto desde una perspectiva particular que fragmentado o no, inserto en el cine de ficción o en su forma más pura, es por sí mismo un material didáctico para el espectador que fuera de la retórica y dialéctica de los estudiosos del cine, encuentra un punto focal en la historia del hombre que formará parte de su conocimiento y cultura general.

BIBLIOGRAFIA

1. ALEXANDER, William. *Film on the Left. American Documentary. Film from 1931 to 1942.* Princeton University press 1981.pp.70, 71.
2. ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. ed., London: 1983-1991Verso. ISBN 0-86091-329-5.
3. APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis / Londres, University of Minessota Press, 1996 p18.
4. ARANDA, Francisco. J. Luis Buñuel. *Biografía crítica.* Editorial Lumen. Barcelona, 1969, pág. 334.
5. ARISTARCO, Guido: *Eisenstein. Tragedia atea.* Fernando Torres. Editor Valencia. 1976.
6. ARISTOTELES, *Obras Completas.* Aguilar, Madrid. 1973.
7. BARNOUW, Erik. *El documental.* Editorial Gedisa, Barcelona, 1996.
8. BAZIN, André. ¿Qué es el cine? *Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 2004, pág. 37.*
9. BELASTEGUIGOITIA. *Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación.* Debate Feminista, año 12, vol. 24, 2001, p. 249.
10. BELLOUR, Raymond «Le cinéma, au-delà». Texto recogido en el libro R. Rossellini. Ed. *Cahiers du cinéma/La cinémathèque française.* París, 1990.
11. BEYNON, John H. y David Dunkerley, *Globalization: The Reader.* Editorial. Routledge 2001.
12. BHABBA, Homi K. *El compromiso con la teoría.* Third Cinema Conference. Edimburg, 1994.
13. BHABBA, Homi K. *The location of culture*, Ed. Routledge 1994, Londres.
14. BRUZZI Stella, *New Documentary*, Routledge, *Film Studies/Media Studies*, U.K.2006 p 13- 14.
15. BUNGE, M. y ARDILA, R. *Filosofía de la psicología.* Barcelona: Ariel, 1988.
16. CASTELLS, Manuel. *La ciudad informacional. Tecnologías de la información, estructuración económica y el proceso urbano-regional.* Madrid: Alianza Editorial, 1995. p. 19.
17. CESPEDES, Marcelo. *Ganarle la batalla a la realidad. Entrevista con Joris Ivens.* Revista Estudios Cinematográficos, Documental. Centro de Estudios Cinematográficos UNAM, México 1997 p.51.
18. COMENIUS, Jan Amos *Didáctica Magna.* Akal Bolsillo. Madrid, 1986.
19. CUCHE, Denys. *La noción de cultura en las ciencias sociales.* Nueva Visión. Buenos Aires.1999. p 13.
20. DEL CONDE, Teresa. *Freud y la psicología del arte.* Debols!llo. México 2006. p 280-282.
21. DE LOS REYES, Aurelio. *Medio Siglo de Cine mexicano (1896-1947)*1987. Ed. Trillas, México, D.F. 1987 p. 170.
22. DE HOSTOS, Eugenio Maria, *Moral Social.* Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina. 1986, p.18.
23. DEVIGNAUD, Jean. *La sociología. Guía alfabética.* Editorial Anagrama. España. 1972. p 19.p 144.
24. DIAZ-POLANCO, Héctor. *El evolucionismo, Las teorías antropológicas I.* Editorial Linea S.A. de C.V. México 1989. p. 173.
25. DIAZ-POLANCO, Héctor. *El evolucionismo, Las teorías antropológicas I.* Editorial Linea S.A. de C.V. México 1989. p. 174.

26. DIAZ-POLANCO, Héctor. *El evolucionismo, Las teorías antropológicas I*. Editorial Linea S.A. de C.V. México 1989. p. 175
27. DIAZ-POLANCO, Héctor. *El evolucionismo, Las teorías antropológicas I*. Editorial Linea S.A. de C.V. México 1989. p. 177
28. EISENSTEIN M. Sergei. *Teoría y técnicas cinematográficas. Libros de cine*, RIALP. Madrid. 2002. p.260.
29. EISENSTEIN, Sergei M. *Teoría y técnica cinematográfica. Una aproximación dialéctica a la forma del filme*. Ediciones Rialp. S.A. Madrid 2002 p.101.
30. EISENSTEIN, Sergei M. *Teoría y técnica cinematográfica*. Ediciones Rialp. S.A. Madrid 2002 p.14 y 15.
31. EISENSTEIN, Sergei M. *El sentido del cine. Siglo XXI*. México. 1986. p. 31-32.
32. FIORI Arantes, Otilia Beatriz. *Pasen y vean... Imagen y city-marketing en las nuevas estrategias urbanas*, Punto de Vista, n° 66, Buenos Aires, abril - 2000.
33. FRANCO, Jean, *Angst global en la ciudad letrada*. Alteridades 1993.p.3-5.
34. FREUD, Sigmund. *Obras completas: La Negación. V.19*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1980.
35. G. CANCLINI, N. (1991). *El consumo sirve para pensar*. en "Diálogos de la comunicación", N° 30, Lima.
36. G. CANCLINI, Néstor. *Antropología y estudios culturales, introducción*. Alteridades. Recuperado de <http://www.uam-antropologia.info/alteridades/alt5-introduccion.pdf>. p.5-8.
37. G. CANCLINI, Néstor. *"Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización"*. Editorial Grijalbo. México. 1995. p 96.
38. G. CANCLINI, Néstor, "Para un diccionario herético de estudios culturales", *Fractal* n° 18, julio-septiembre, 2000, año 4, volumen V, pp. 11-27.
39. GARCIA, Riera Emilio, *Historia documental del cine mexicano, Vol. 1*. p. 13. UNAM, UDG. México.
40. GARCÍA GUAL, Carlos. *versión parcial de "Interpretaciones de los mitos: el alegorismo y el evemerismo"*, en *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, pp.167-74.
41. GEERTZ, Clifford. *Los usos de la diversidad*. Paidós, ICE / U.A.B. - Buenos Aires-Barcelona-México, 1996.p.122
42. GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*, Basic books, Nueva York, 1973.
43. GISPERT Carlos, y varios autores. *El mundo del Cine*. Editorial Océano. Barcelona, España.
44. GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion*, Londres Phaido. Traducción al castellano: *Arte e ilusión*, Madrid, debate, 1998.
45. GOTTFRIED Herder, Johann. *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad 1784-1791*.
46. HALL, Stuart. *Estudios Culturales: Dos Paradigmas*. Revista Causas y azares, No. 1. 1994. p 16.
47. HANNERZ, Ulf. *Conexiones transnacionales*. Madrid, Frónesis Cátedra Universitat de Valencia, 1996.
48. HARRIS, Marvin. *El materialismo dialéctico del apéndice de la antropología general*. Ed. Alianza, Madrid 1997.
49. HOSPERS, J. "Philosophy of art", en *Enciclopedia Británica*. Ed. 1979, p.51.
50. HUGHES, Robert. *A toda crítica: ensayos sobre arte y artistas*, Barcelona, Anagrama, 1992.
51. IVENS, Joris. *The Spanish Earth* 1937.

52. JACKS, Nilda. *Tendencias latinoamericanas en los estudios de recepción.* en Revista FAMECOS. *Mídia, cultura e tecnologia*, N° 5, Fac. dos Meios de Comunicação Social, PUC, Rio Grande do Sul. 1996.
53. JOLY, Martine, *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción.* Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México. 2003. p. 144.
54. LACAN, J *Escritos 1. El seminario sobre la carta robada.* Argentina: Ed. Siglo XXI, 1988 p.6.
55. LACAN, Jacques. *Escritos. Dos Volúmenes.* Siglo XXI, Madrid.1989 p.15.
56. LACAN, J *Escritos 1. El seminario sobre la carta robada.* Argentina: Ed. Siglo XXI. 1988 p.5.
57. LAPLANCHE, J. Y PONTALIS, J. *Diccionario de psicoanálisis.* Barcelona: Labor, 1974.
58. LEDO ANDION, Margarita. *Del Cine Ojo a Dogma95.* Paidós comunicación, 2004. Cap.2.1.1 Dziga Vertov, Dispositivos y Circularidad. P 40.
59. LEDO ANDION, Margarita. *Del Cine Ojo a Dogma95.* Paidós comunicación, 2004. Cap.2.1.2 Robert Flaherty y los procedimientos de verdad p. 42.
60. LEDO ANDION, Margarita. *Del Cine Ojo a Dogma95.* Paidós comunicación, 2004. Cap.2.1.3 Poesía, Verdad e Ironía, de Vigo a Buñuel. p. 44.
61. LEDO ANDION, Margarita. *Del Cine Ojo a Dogma95.* Paidós comunicación, 2004. Cap.2.1.1 Dziga Vertov, Dispositivos y Circularidad. P 39.
62. LEDO ANDION, Margarita. *Del Cine Ojo a Dogma95.* Paidós comunicación, 2004. Cap.3 John Grierson y la institucionalización del documental. p.56.
63. LEDO ANDION, Margarita. *Cine de Fotógrafos. Paul Strand, Fotógrafo y Cineasta.* Cap. 4, Gustavo Pili, Barcelona, 2005.
64. LOZANO, Elizabeth. *Del sujeto cautivo a los consumidores nomádicos.* en "Diálogos de la comunicación", N° 30, Lima. 1991.
65. MACASSI LAVANDER, S. *Recepción y consumo radial. Una perspectiva desde los sujetos.* en "Diálogos de la comunicación", N° 35, Lima.1993. p.36.
66. MALDONADO, Tomás. *Lo real y lo virtual.* Barcelona: Gedisa, 1994. p. 38.
67. MALDONADO, Tomás. *Lo real y lo virtual.* Barcelona: Gedisa, 1994. p. 38.
68. MATA, Ma. Cristina. *El consumo desde una perspectiva crítica.* En Revista Comunicación, Estudios Venezolanos de Comunicación,1993 1er. Cuatrimestre.
69. MC QUAIL D. y S. Windahl. *Modelos para el estudio de la comunicación colectiva.* Ed. Universidad de Navarra S.A., Pamplona.1989.
70. MORGAN, LEWIS H. *La Sociedad Primitiva.* Trad. Alfredo L. Palacios. Pág. 27. 1ª Edición, Ediciones Pavlov. México D.F. 1935.
71. MORLEY, David. *Televisión, audiencia y estudios culturales.* Amorrortu Editores, Buenos Aires.1996.
72. NICHOLS, Bill. "Representing Reality. Issues and concepts in Documentary". Indiana University Press, Bloomington. Traducido como "La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental" Paidós, Barcelona, 1997.p.107-109.
73. O'SULLIVAN, T. y ot. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales.* Amorrortu Editores, Buenos Aires. 1995. p.144.
74. PARDO, Rubén. *Verdad e historicidad. El conocimiento científico y sus fracturas. La posciencia. el conocimiento científico en las postrimerías de la modernidad.* Esther Díaz (editora). Buenos Aires. Argentina: Editorial Biblos. 2000.
75. PAREYSON, L. *Estetica, Teoria della formativita, Bolonia.* Paidós, Barcelona 1992, p.82.

76. PAREYSON, L. *Estetica, Teoria della formativita*, Bolonia. Paidos, Barcelona 1992.
77. PLANTIGA, Carl. "Retoric and representation in nonfiction Film: Two Approaches" en David Bordwell y Noël Carrol. University of Minnesota Press, Mineapolis.1997.
78. QUINTANA, Ángel. *El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Otra ed.: *Actas del V Congreso de la A.E.H.C., A Coruña, C.G.A.I.*, 1995, pp. 219-226.
79. RABIGER Michael, conferencia dictada en la segunda edición del seminario internacional de cine documental *Escenarios de Fin de Siglo: Nuevas Tendencias del cine Documental*, realizado en noviembre de 1998.
80. REIGADAS María Cristina. "Entre la norma y la forma, Cultura y política hoy". Editorial Eudeba. 1998.
81. RENOV, Michael "Theorizing Documentary" (e.) Routledge/AFI, Londres, y Nueva York 1993 p.3-7. p 127
82. REYNOSO, Carlos. *Apoyo y decadencia de los Estudios Culturales. Una Visión Antropológica*. Editorial Gedisa, Barcelona 2000.
83. RIVETTE, Jacques. «Lettre sur Rossellini». *Cahiers du cinéma*. Núm. 46. Abril 1955. Págs. 14-24.
84. ROSSELLINI, Roberto. «Conversazione sulla cultura e sul cinema» a *Filmcritica*, N. ° 131. Marzo, 1963. Páginas 131-143. (Reproducido en Edoardo Bruno. Ed. Roberto Rossellini. *Quaderni di Filmcritica*. Bulzoni. Roma, 1979. Págs. 29-34.
85. ROSSELLINI, Roberto «Conversazione sulla cultura e sul cinema». a *Filmcritica*, N. ° 131. Marzo, 1963. Págs. 29-34.
86. RUSCONI, C. y S. Molina. *Escuchar radio. Tesis de Licenciatura. Dpto. de Ciencias de la comunicación, Universidad Nacional de Río Cuarto*. 1996 p.30.
87. SAID, Edward. *Culture and imperialism* New York, Knopf: Distributed by Random House. 1993.
88. SANCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza Editorial. Madrid, 2002.
89. FLAHERTY, Robert escrito en 1939. *La función del documental*. Recuperado de <http://www.docupolis.org/historiayteoria/texto01.htm> el 09 de Agosto de 2007
90. TAYLOR, Edward B. "La ciencia de la cultura". En: Kahn, J. S. (comp.): *El concepto de cultura*. Anagrama. Barcelona.1995 P.29- 33
91. THOMPSON, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco. México.2002. P 186 187.
92. WEINRICHTER, Antonio. *EL CINE DE NO FICCION. DESVIOS DE LO REAL*, Editorial Barquillo T&B Editores, Madrid 2004 p.21
93. WOLF, Mauro. *La investigación de la comunicación de masas. Críticas y perspectivas*. Paidos, México. 1991 p.123
94. ZALLO, R. *El mercado de la cultura. Estructura económica y políticas de la comunicación*. Tercera Pensa. Irugarren prensa. P. 1992 p.10-12.
95. ŽIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, S. XXI, Buenos Aires.2003.
96. ŽIZEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid, traducción de Sebastián Waingarten. Ed. Akal 2005, p.128
97. ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen*. Madrid. Cátedra. 1995.

BIBLIOGRAFIA EN LINEA

1. BUSTAMANTE, Emilio. Recuperado de <http://riie.com.pe/?a=42696> el Martes, 05 de Febrero de 2008.
2. BUSTAMANTE, Emilio. Recuperado de <http://riie.com.pe/?a=42696> el Martes, 05 de Febrero de 2008
3. BUSTAMANTE, Emilio. *Un cine llamado popular: El Cine Mexicano Clásico.* Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://w3.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh135eb.htm> recuperado el viernes, 11 de abril de 2008
4. COLEGIO DE BACHILLERES, Estructura Sociopolítica de México. http://www.conevyt.org.mx/bachilleres/material_bachilleres/cb6/5sempdf/esem1pdf/esem1_f02.pdf
5. DE LA CRUZ, Armando, "Entrevista con Gregorio Rocha sobre "Los Rollos perdidos de Pancho Villa"
<http://www.golemproducciones.com/prod/rollosperdidosdevilla.htm>
6. FLAHERTY, Robert escrito en 1939. *La función del documental.* recuperado de <http://www.docupolis.org/historiayteoria/texto01.htm>. el 09 de Agosto de 2007
7. FUENTE, Carlos. Recuperado de <http://www.aragonesasi.com/personajes/bunuel.php> el Jueves, 09 de Agosto de 2007
8. GARCIA Riera, Emilio, ITESM. *El cine sonoro mexicano, Películas del cine mexicano.* <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/sonoro.html>
9. I.N.A.H. Instituto Nacional de Antropología e Historia. http://www.elbalero.gob.mx/historia/html/gober/v_huerta.html 06 de abril de 2008
10. MARTINEZ SALANOVA SÁNCHEZ, Martín. *AULA CREATIVA. Cine y Educación.* Recuperado de <http://www.aulacreativa.org/cineduccion/documentosocial.htm> el 21 de marzo de 2005
11. MARTINEZ SALANOVA SÁNCHEZ, Martín. *AULA CREATIVA. Cine y Educación.* Recuperado de <http://www.aulacreativa.org/cineduccion/documentosocial.htm> el 21 de marzo de 2005
12. MAZA, Maximiliano. *La Historia del Cine,* recuperado de http://cinema16.mty.itesm.mx/historia_del_cine/comentarios/origenes_cine.htm el 27 de febrero de 2005

13. MAZA, Maximiliano. *La Historia del Cine*. Recuperado de http://cinema16.mty.itesm.mx/historia_del_cine/comentarios/origenes_cine.htm el 27 de febrero de 2005.
14. MAZA, Maximiliano. *La Historia del Cine*. Recuperado de http://cinema16.mty.itesm.mx/historia_del_cine/comentarios/origenes_cine.htm el 27 de febrero de 2005.
15. ORTEGA, Ignacio. *Aproximación al conocimiento del cine*. Recuperado de <http://victorian.fortunecity.com/crescent/648/aventur1.htm> el 17 de febrero de 2005.
16. ORTEGA, Ignacio. *Aproximación al conocimiento del cine*. Recuperado de <http://victorian.fortunecity.com/crescent/648/aventur1.htm> el 17 de febrero de 2005.
17. ORTIZ, Orlando. *México historia de un pueblo/ secretaria de Educación Pública, México* <http://mexico.udg.mx/historia/pueblo/dorado.htm/> 106 de abril de 2008.
18. Recuperado de *Biografías y vida, Revista on line*, en <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zavattini.htm> el Jueves, 09 de Agosto de 2007
19. Recuperado de *Biografía de Cesare Zavattini* en <http://www.italica.rai.it/esp/cinema/biografias/zavattini.htm> el Jueves, 09 de Agosto de 2007
20. Recuperado de *Denis Arkad'evic Kaufman: Dziga Vertov. Biografía* en <http://documental.kinoki.org/dzigavertov.htm> el 09 de Agosto de 2007
21. ROSAS Escobar, Rodolfo. *Presidencia de la republica. Civilización Cultura*. Recuperado de <http://foros.fox.presidencia.gob.mx/read.php?29,165296> el lunes 23 de Julio de 2007.
22. ZIZEK, Slavoj, *Revista en línea "Pagina 12". La letrina de lo real. Entrevista por Eduardo Grüner. Trad: Verónica Gago*. Recuperado de <http://www.lacan.com/zizekba3.htm> el 30 de Julio de 2007